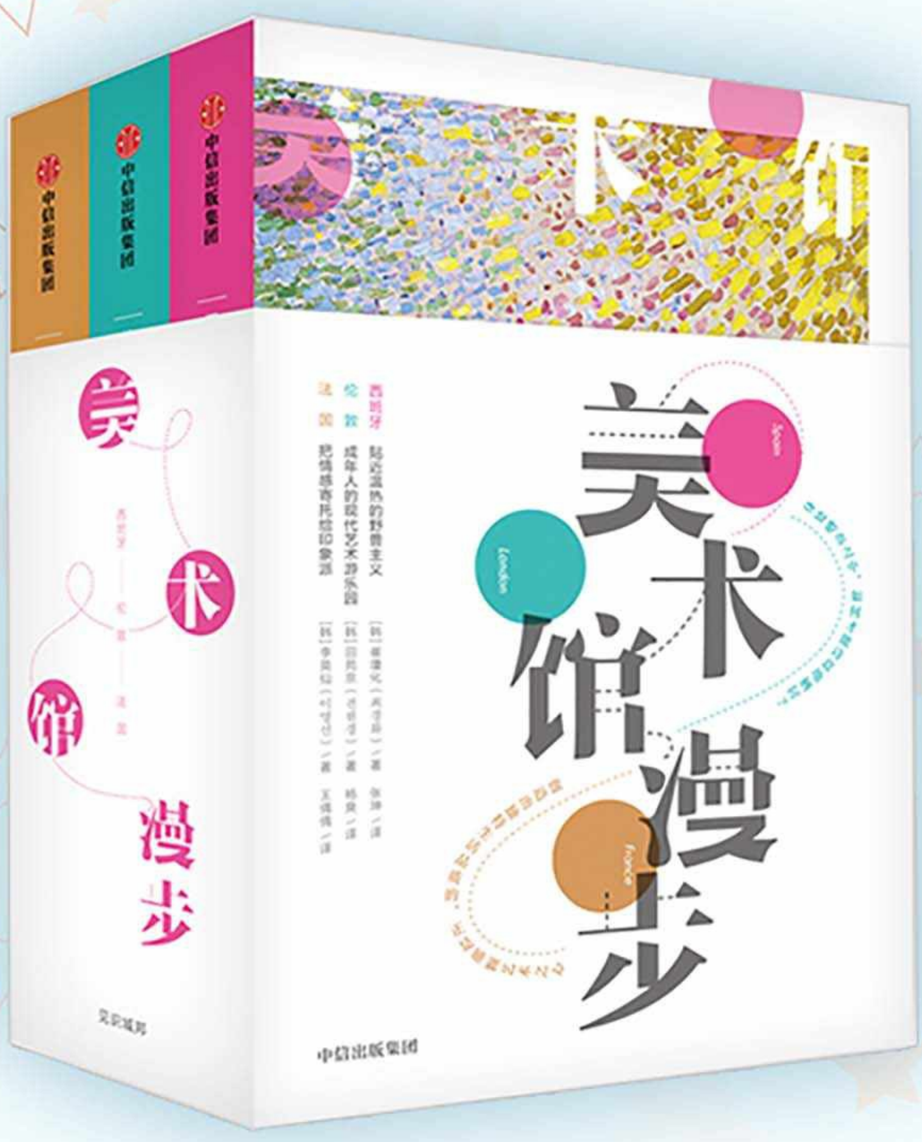
美术馆漫步
法国、伦敦、西班牙
（全三册）



中信出版集团

VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

美术馆漫步

——法国、伦敦、西班牙（全三册）

[韩]李英仙 等 著

王倩倩 等 译

中信出版集团

目录

法国：把情感寄托给印象派

伦敦：成年人的现代艺术游乐园

西班牙：贴近温热的野兽主义

美术馆漫步

法　国

把情感
寄托给印象派

法国

——把情感寄托给印象派

[韩]李英仙 著

王倩倩 译

中信出版集团

目录

序言 每次转身，总会收获一份意外之礼

奥赛美术馆 印象派永久的天堂

奥赛掠影

印象派的起源

爱德华·马奈 《草地上的午餐》

爱德华·马奈 《奥林匹亚》

欧仁·布丹 《图维尔的沙滩》

克劳德·莫奈 《喜鹊》

让·弗雷德里克·巴齐耶 《巴齐耶画室》

醉心于光线的画家

克劳德·莫奈 《圣拉扎尔火车站》

奥古斯特·雷诺阿 《煎饼磨坊的舞会》

保罗·塞尚 《自缢者之家》

卡米耶·毕沙罗 《菜园和花树·蓬特瓦兹的春天》

卡米耶·毕沙罗 《生火的农家女》

阿尔弗雷德·西斯莱 《苏雷斯尼的塞纳河》

乔治·皮埃尔·修拉 《安涅尔浴场》习作

乔治·皮埃尔·修拉 《马戏团》

光与女人

贝尔特·莫里索 《摇篮》

爱德华·马奈 《戴紫罗兰的贝尔特·莫里索》

玛丽·卡萨特 《花园里的少女》

克劳德·莫奈 《临终的卡米耶》

巴黎的忧郁

埃德加·德加 《苦艾酒》

埃德加·德加 《明星》

图卢兹·罗特列克 《床》

保罗·高更 《塔希提少女》
保罗·高更 《白马》

马蒙丹—莫奈美术馆 印象主义的新宝库

马蒙丹—莫奈掠影

克劳德·莫奈 《日出·印象》

古斯塔夫·卡耶博特 《巴黎的街道·雨天》习作

贝尔特·莫里索 《欧仁·马奈和女儿在布吉瓦》

保罗·高更 《花束》

吉维尼，莫奈花园 莫奈的艺术结晶，吉维尼花园

吉维尼掠影

克劳德·莫奈 《吉维尼花园的鸢尾花》

克劳德·莫奈 《日本桥》

克劳德·莫奈 《风中的白杨树》

橘园美术馆 印象主义与现代主义的碰撞

橘园掠影

印象主义画家
克劳德·莫奈 《睡莲：云》
奥古斯特·雷诺阿 《躺着的裸女》
保罗·塞尚 《水果、餐巾、牛奶瓶》

现代主义画家
亨利·卢梭 《婚礼》
莫蒂里安尼 《保罗·纪尧姆肖像》
柴姆·苏丁 《人物与风景》
巴勃罗·毕加索 《拥抱》
玛丽·罗兰珊 《香奈儿小姐像》

致敬 文森特•凡•高及不眠夜

阿尔勒掠影

阿尔勒，凡·高钟爱的理想国
文森特·凡·高 《罗纳河上的星夜》
文森特·凡·高 《阿尔勒的卧室》

文森特·凡·高《艺术家肖像（自画像）》
瓦兹河畔奥维尔掠影
瓦兹河畔奥维尔，凡·高安息的麦田
文森特·凡·高《麦田群鸦》
文森特·凡·高《嘉舍医生的画像》
文森特·凡·高《奥维尔教堂》

图卢兹•罗特列克美术馆 图卢兹•罗特列克的故乡：寻找美术馆及红风车

阿尔比掠影
图卢兹·罗特列克《红磨坊的沙龙》
图卢兹·罗特列克《自画像》
图卢兹·罗特列克《阿代勒·德·图卢兹—罗特列克伯爵夫人》

普罗旺斯艾克斯，以及塞尚《圣维多克山》系列作品

普罗旺斯艾克斯掠影
查德布凡和塞尚的雷罗威工作室
保罗·塞尚《圣维多克山》
保罗·塞尚《沐浴者》

序言

每次转身，总会收获一份意外之礼

每每谈及艺术作品，我总会感到惴惴不安。我虽不主张艺术比任何东西都神圣，是他物无法替代的，但某些事实只有通过艺术才能表现出来，这一点毋庸置疑。颇具逻辑性的文字或流畅华丽的辞藻都无法解释的东西，艺术却能做到。每当面对此类作品，我总会觉得自己无能。如此一来，便是事先承认了我文章中的缺点。即便如此，我执意要在序言里点明，因为我一直深信，艺术终归是道不尽的。

也许画家们起初就是意识到了这一点。他们通过形象或者色彩来表达用任何语句都无法准确描述的那些情感余韵。对最能体现情感的素材、色彩及运笔方向都经过深思熟虑才做出选择的他们，为了寻求真实而放弃了语言。用无法征服他们的语言来鉴赏艺术作品终有缺憾。于此，我称其为“漫步”，聊以慰藉。本书记录了我自己欠完整的思考及感受，并无章法。

我的漫步有两大前提，即“无论身处何处漫步于当时”以及“最大限度地贴近画家的感情”。我并非不知二者无法同时满足，但仍希望能够兼顾这两个前提。印象主义与19世纪的工业革命、市民阶层登上舞台、大城市巴黎的出现以及由此引发的生活上的变化密切相关。市场主导权转移到了资产阶级手里，画家们积极拥抱着这种变化，同时因绘画是其谋生手段，作品创作必须要迎合他们的取向。在时代要求和个人欲望之间，矛盾全面凸显。在这一复杂微妙的背景下，印象主义随之诞生。本书中提及的画作将向我们展示这一情形。同时，我总是在时代和个人间的关注点上不知所措。但我认为，即便是犹豫之情也是我欣赏画

作时的情感构成部分。我一遍又一遍地探寻着占据一个时代的画作诞生背后的情感本质。

若说起对画作的偏好，与大众型的明快清晰的作品相比，那些带有主观性和偏颇性的作品更能吸引我。常规及妥协性的画作提不起我的兴趣，我喜欢的是为不同理想而呐喊的画作。沿着这条路走下去，我最终发现，印象主义画家在向我招手。他们宣告了与旧时代的决裂，毫不犹豫地践行了新的观点。他们经历了挫折、破灭，终于实现了自身理想。因此本书以印象主义作品为主，基于同一脉络，还收录了20世纪初登场的现代主义画家的几幅作品。在当时工业化飞速发展、战争和大屠杀频繁的混乱时期，对此做出最敏感反应的便是“艺术家们”。在巴黎活动的阿美迪欧·莫蒂里安尼（Amedeo Modigliani）和柴姆·苏丁（Chaim Soutine）的画作中蕴含着一种忍受悲剧、描绘不同理想的迫切之情。

即便如此，似乎仍无法避免“为何还是印象主义呢”这一疑问。我从他们的行迹中来审视今日的我们。19世纪的美术运动印象主义，在过去了一个半世纪的今天仍刺激着我的感官。在巴黎学习美学时，它如同一件沉重的行李，一直压在我的肩上。我有时觉得美学这一学问毫无用处，随后马上又发生动摇，这种心理斗争令我感到难堪。以前我问自己“为何被美学吸引”，后来我问自己“为何不能放弃”。印象主义画家做到了以前的画家没能做而现代画家做不了的事情。伟大的作品使我们越过艺术本身来面对生活中的根源性问题。我们深信有真相能通过艺术来发现，是因为这些问题是无法避免的。从古至今一直如此，未来也将如此。我认为即便艺术的面貌改变，艺术家的处境也不会发生大的变化。

我在法国整整生活了11年，除了第一年，剩下的大部分时间都是在巴黎度过的。我的第一个落脚点是在蒙马特高地附近的克利希广场（Place de Clichy）。狭小的阁楼、倾斜的屋顶、随之倾斜的窗户，连屋外的风景也无法很好地欣赏。当时的住处虽然简陋，但现在想起来仍是非常浪漫的，而这同印象主义作品亦有着颇深的渊源。

在克利希广场地铁站下车，可以看到红磨坊。我还经常登上蒙马特高地，将其当作一项运动。可以说，我每天都在跟随亨利·德·图卢兹·罗特列克（Henri de Toulouse Lautrec）和毕加索的脚步。从圣拉扎尔站到剧院仅有一步之遥，据称克劳德·莫奈（Claude Monet）也曾在这附近的工作室里短暂停留过。从圣拉扎尔站到家的路上，会路过古斯塔夫·卡耶博特（Gustave Caillebotte）《巴黎的街道·雨天》（Étude pour“Rue de Paris，temps de pluie”）中的背景——都柏林广场，我从车站走回家的视角同画家的视角完全一致。卡耶博特用一种陌生的视角来审视变化着的都市风景，此时的我对此无比怀念。

在巴黎度过的最后一段时间，在圣马丁运河上，我如期与阿尔弗雷德·西斯莱（Alfred Sisley）的作品相遇。我打算以找回落下的行李为借口，一定要再去欣赏一次那里的风景。下午我一向泡在美术馆，在奥赛美术馆、橘园美术馆、马蒙丹—莫奈美术馆中见到的美术作品成了我人生中重要的里程碑。莫奈的《睡莲》诱惑着我去寻找吉维尼，文森特·凡·高的《罗纳河上的星夜》（La nuit）吸引我走向阿尔勒。追寻着这些痕迹，不知不觉就来到了凡·高逝世的地点，一个满是麦田的奥维尔小镇。相比蒙马特，罗特列克的灵魂更多地源于阿尔比（Albi）。伟大画家保罗·塞尚（Paul Cézanne）的诞生之地普罗旺斯艾克斯（Aix）亦是如此。

无悔地毫不自负地表述，与艺术家们相逢并理解他们，这几乎是我在法国度过的11年的全部。他们向我展示了蕴含其灵魂的画作，而对于转身的我而言，总会收获一份意外之礼。这份无法退还的礼物，我无以为报，如今唯一能做的便是写下这些文字，与读者共享，希望能将我的感激和热爱之情传递给读者。

奥赛美术馆

MUSÉE D'ORSAY

印象派永久的天堂

地址：1, rue de la Légion d'Honneur, 75007, Paris

地铁站：地铁12号线Solferino站

RER站：C线奥赛美术馆站

公交路线：24、63、68、69、73、83、84、94等

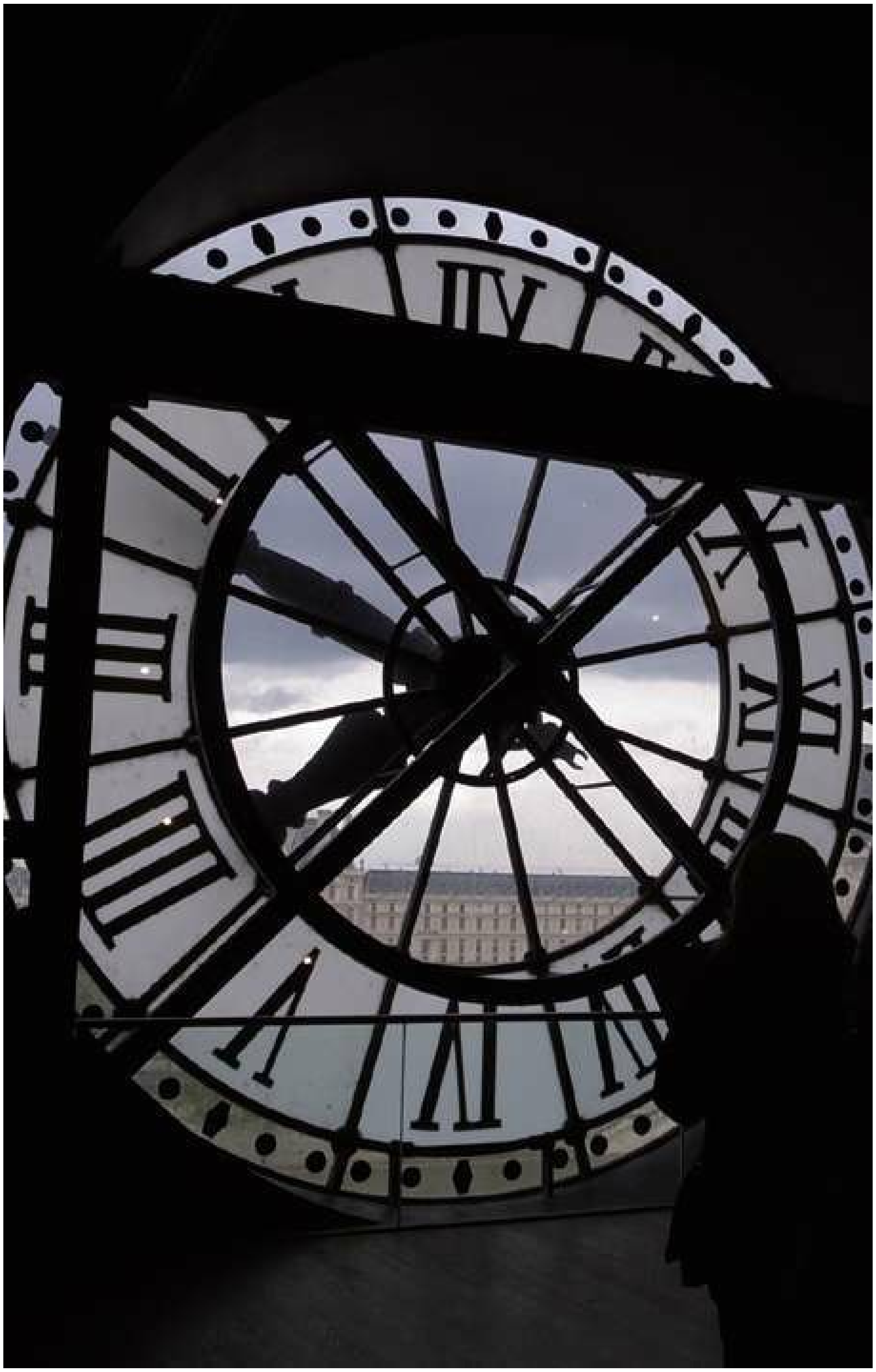
开馆时间：9:30～18:00（周日延至21:45）

休馆日：每周一、5月1日、12月25日

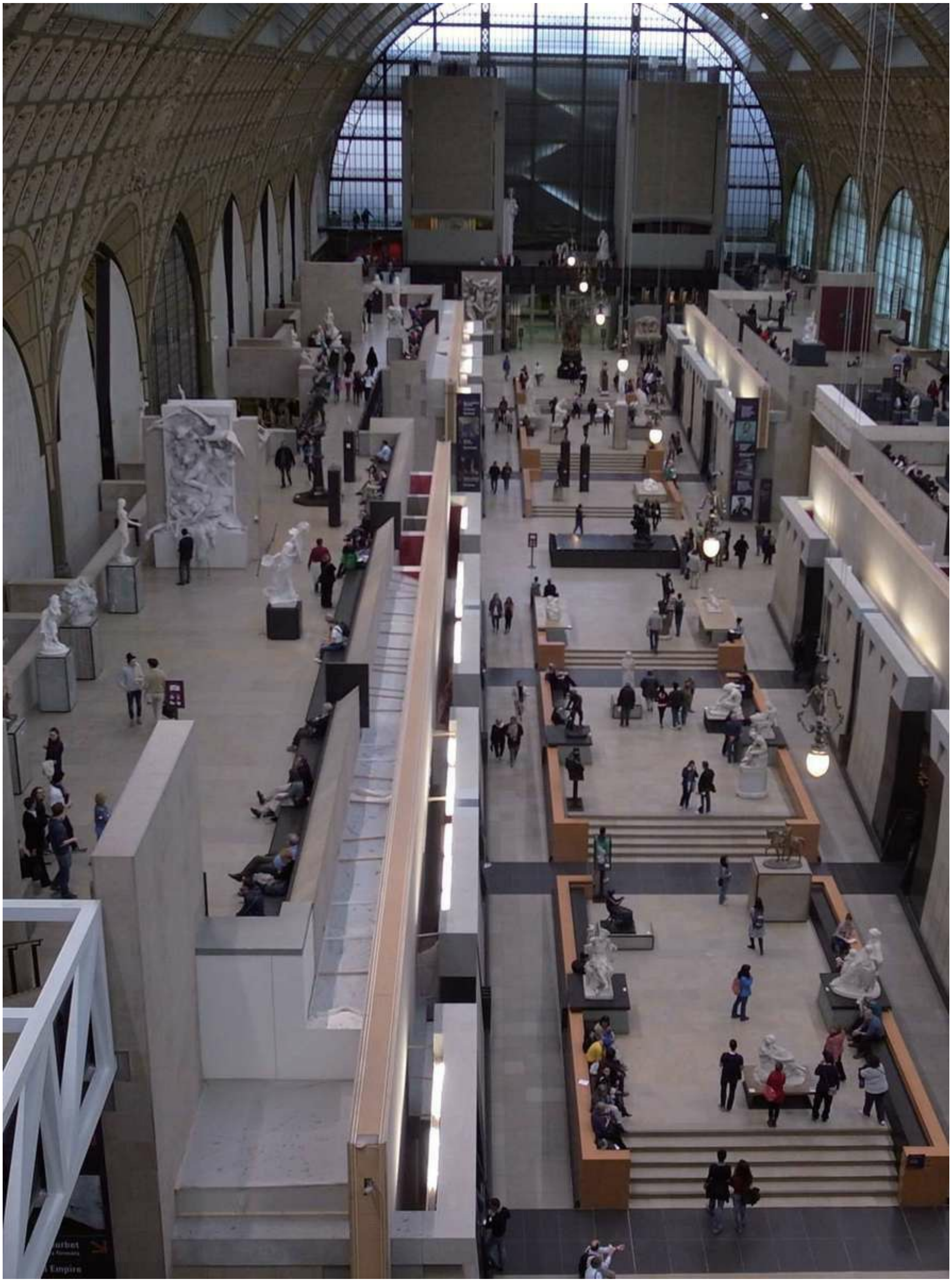
门票：12欧元（18~25岁9欧元，18岁以下免费）

网址：www.musee-orsay.fr

电子导游器：5欧元（德语、英语、汉语等）




sandwiches gaufres crêpes



奥赛美术馆内景

奥赛掠影

对于喜欢印象派艺术的人而言，奥赛美术馆是一个圣地。但因这里常常熙熙攘攘，想安静欣赏绘画作品并非易事。特别是在闻名于世的作品前，要么得扒开人群挤进去，要么得踮起脚尖，此类情况数不胜数，因此我更倾向于独自去观赏。我不希望因需顾及一行人的步伐，影响到与艺术作品共处的时光。除了偶尔为前来旅行的友人做向导之外，一直以来我都是孤身前往此地。美术馆规模宏大，我的视线时不时还会被一些意外之作吸引，在展厅里徘徊的时间也越来越长。等到了闭馆的时候，倍感筋疲力尽也许尽在情理之中。

若是乘坐公交车回去，需沿着塞纳河走10分钟左右。我经常走过站，就到下一个车站，再下一个车站……我相信车站沿线都是作品欣赏的一部分。只有在路上，我才迫切地感到身边需要有个人，我需要用对话来留住方才的感动。有时是想寻求别人对自己所感的肯定，有时是想征询意见，但我的性格又非贸然呼唤朋友那种，这种不安的感觉便一直促使我走下去。

独自欣赏艺术作品并非一件值得推崇之事，这是我到目前为止得出的结论。这是因为好的艺术作品必然会令人有满腹之言，不吐不快。在与他人对话的过程中，艺术变得更扎实、趋于完整，这是离开奥赛美术馆的我一直想说的。印象派画家不断征求彼此的意见，在争论的过程中变得更加完美。他们内心深处有着欲实现真正艺术的共识。正因如此，印象主义才得以达到近代美术的巅峰。

莫奈与皮埃尔—奥古斯特·雷诺阿、西斯莱、弗雷德里克·巴齐耶在同一个画室学习，都尊敬爱德华·马奈。而塞尚与高更虽同为毕沙罗的弟子，但却是冤家对头。德加尊重玛丽·卡萨特的才华，马奈则同贝尔特·莫里索成了一家人。凡·高与图卢兹·罗特列克身份虽异，却有着相似的生活轨迹。

这些关系图告知世人，他们的作品之间正如他们的友情一样，也有着密切的关联。莫奈对于光线的洞察并非个人成果，他对塞尚风格的领悟是在同印象派画家争论之后获得的，而德加独特的画面布局若少了卡萨特的帮助，也许不会进行得如此顺利。这并非全部，塞尚促使了名家毕加索的诞生，若无高更，野兽主义（Fauvism）或许需要再等很久方能问世。他们各自的生活虽然炽烈，却不孤独。

在奥赛美术馆，画作真的会说话，我对此深信不疑。来到这里，可以目睹伟人们彼此相互吸引、震撼和影响的情景。

若要了解奥赛美术馆的历史，需要先了解卢森堡美术馆（Musée du Luxembourg）。卢森堡美术馆位于巴黎第6区卢森堡公园内，“艺术沙龙展”曾在此举办，最初隔年举办，后改为每年举办一次。由于其官方选拔的性质，获奖作品大都有古典主义倾向，卢森堡美术馆也被普遍视为一个保守型的美术馆。但随着个人收藏家捐赠作品数量的增加，前卫型作品也开始逐渐汇集于此。这源于艾蒂安·莫罗—内拉东（Ètienne Moreau-Nélaton）1906年向该馆捐赠了马奈的画作《草地上的午餐》（*Le déjeuner sur l'herbe*）。马奈的另一幅画作《奥林匹亚》（*Olympia*）则在其逝世后的1890年，在莫奈等画家同事的资助下来到此地。

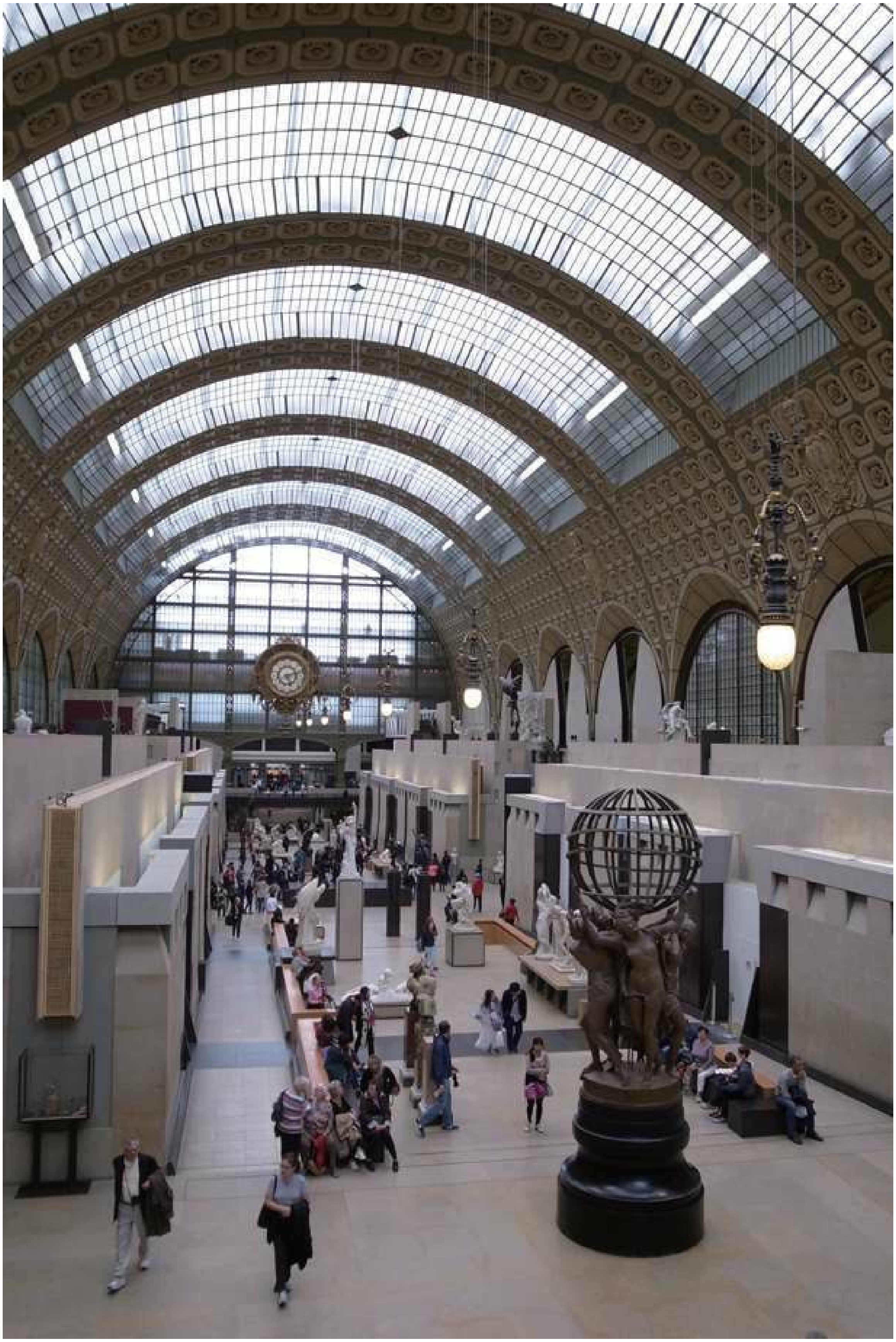
印象主义作品的收藏量逐渐增加。在这一方面，身为画家，同时又为印象派画家提供赞助的古斯塔夫·卡耶博特功不可没。他在1894年欲向国家捐赠67件作品，但除了雷诺阿的《煎饼磨坊的舞会》与马奈的《阳台》（*Le balcon*）等几件作品之外，大多数均遭到了拒绝。这一事件反映出当时人们对印象主义的认识。

1911年，卡蒙多（Camondo）伯爵捐赠了印象派画家的作品，卢森堡美术馆随之迎来了里程碑式的变化。他捐赠的作品有德加的《苦艾酒》（*L'absinthe*，或*Dans un café*）及《熨衣妇》（*Les repasseuses*）、马奈的《吹笛子的少年》（*Young Flautist*）及《瓦伦西亚的罗拉》、莫奈的《鲁昂大教堂》（*Cathédrale de Rouen*）及西斯莱的《马尔利港的

洪水》、塞尚的《自缢者之家》（*La maison du pendu*，*Auverssur-Oise*）等印象派代表作品。1937年，安托南·贝尔索纳向该馆捐赠了玛丽·卡萨特、阿尔芒德·基约曼（Armand Guillaumin）、卡米耶·毕沙罗、图卢兹·罗特列克的作品。

卢森堡美术馆虽珍藏着无数名作，但仍于1939年遭遇闭馆。这些作品无处安放，直到1986年奥赛美术馆开馆。这些作品起初散布在卢浮宫博物馆（Musée du Louvre）及巴黎16区东京宫（Palais de Tokyo）的现代美术馆中，直到1947年才被移至国立网球场现代美术馆（Galerie Nationale du Jeu de Paume）这一印象主义专业美术馆。随着国立网球场现代美术馆名气日益增大，收藏家们也持续捐赠，其中不得不提的是保罗·嘉舍（Paul Gachet，1828—1909）博士的收藏。1949—1954年，他捐赠了包括《自画像》及《奥维尔教堂》（*L ’église d ’Auvers-sur-Oise*）在内的凡·高诸作品。随后，国立网球场现代美术馆又寄存了卢浮宫19世纪20—70年代的美术作品。

除印象派作品之外，建设一个能涵盖绘画、雕塑、工艺品等19世纪后期欧洲特点的各式作品的美术馆变得日益急迫，恰好1939年停用后处于崩塌边缘的奥赛火车站吸引了法国博物馆馆长的视线。1978年，奥赛站美术馆改建工程启动，并终于在1986年迎来了第一个游客。该馆收藏了1848—1914年法国及欧洲其他地区的美术作品，包括绘画及雕塑在内，共计3300余件。有440余件印象派绘画作品及900余件后印象派作品在馆内展示，该馆成了名副其实的印象派艺术天堂。



残旧的火车站化身为世界级美术馆

火车站作为近代文明的产物，在改造后成了宣告近代美术起源的印象主义圣地，这象征着印象主义代表了近代艺术运动。它们的历史同巴黎的近代化一脉相承，奥赛美术馆凝聚着近代化的历史。在这里针对“为何依旧是印象主义”这一疑问，也许能找出一些头绪。

印象派的起源

爱德华·马奈

《草地上的午餐》

1863年，布面油画，208cm×264.5cm

爱德华·马奈于1863年展出了《草地上的午餐》。两年后，《奥林匹亚》问世。马奈的行为在当时看来是非常奔放和令人震惊的，但这对于印象主义的产生而言却是不可避免的挑战。伟大的艺术家大抵如此，在新的艺术出现之前，在大众为之征服之前，伟大艺术家的表现本身就是一种预兆和迹象，《草地上的午餐》这一作品便是如此。

当年沙龙展的落选者格外多。随着落选画家抗议的增加，拿破仑三世举办了一场落选者沙龙展。该作品原本以“洗澡”为题参展，同样遭遇了落选，在落选者沙龙展中展出后广为人知，但随后遭受了各种抨击，人们无法理解全裸女子同衣冠楚楚的绅士共坐一处的缘由。1865年，马奈的《奥林匹亚》一经问世，便引发了有关人士的愤怒，“深黄色肚皮的侍女”、“和猫一起玩的维纳斯”，甚至“雌猩猩”等各种咒骂声此起彼伏。



爱德华·马奈/《草地上的午餐》

在《草地上的午餐》问世前6年，巴黎文学界也有过一次类似的事件。夏尔·波德莱尔（Charles Baudelaire，1821—1867）的诗集《恶之花》（*Les Fleurs du Mal*）一经出刊，便被法国检方以有伤风化为由进行起诉。波德莱尔交了巨额罚款，删掉其中的6首诗后才得以出版。其中最大的问题就是《忘川》（*Le Léthé*）一诗，检察官们认为该诗的最后一段有问题。“为消除积怨，我啜饮/忘忧露和毒芹的琼浆/你尖挺迷人的乳晕上/从不禁锢心灵的向往。”[1]其理由是诗句暗示着女性脱衣。在今天看来，这着实让人无法理解。这些作品让人们怒不可遏的理由何在？

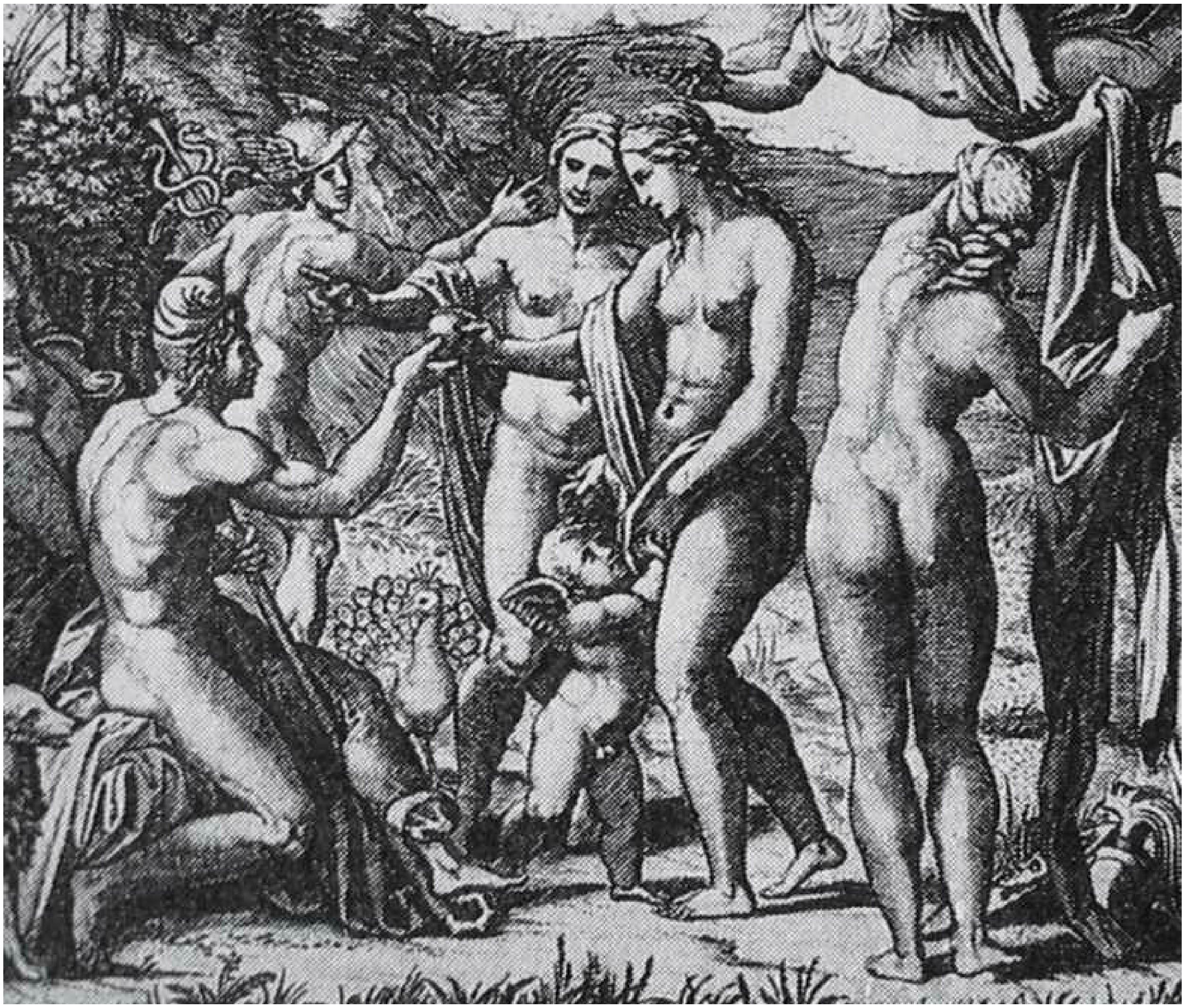
在《忘川》中，波德莱尔使用了低俗的“乳晕”一词，《草地上的午

餐》则对裸体表现得大为不敬。女人的裸体虽是众多艺术家获取灵感的素材，但这些女人均是美好的、崇高的形象，是保存在回忆里的。彼时并没有像马奈这样的画家，在刻画裸体时如此不加掩饰。将之与同年度获奖的亚历山大·卡巴内尔（Alexandre Cabanel，1823—1889）的《维纳斯的诞生》（*The Birth of Venus*）相比，便可以明显看出马奈把女性裸体描绘得多么露骨。

画中的女人维多琳·默兰是一个真实人物。她是画家们热衷描绘的模特儿，也是一个活跃在色情图片当中的模特儿，是一名妓女。即便和衣冠楚楚的绅士们坐在一起，她也没有显露出丝毫害羞之情，反而大胆地直视看客。该作品以巴黎市民的休息地布洛涅森林为背景，也许巴黎人从马奈的作品中看到了自身的影子。特别是对于新升至统治阶级的资产阶级而言，画作描绘的不是优雅的神话场面，而是反映了赤裸裸的现实，他们无法掩饰对此感到的不满。

沙龙展坚持学院派风格，对于新的创作手法一律排斥。之前马奈就曾创作过与沙龙画风不符的作品，在评审委员中声名狼藉，当然结果也是持续落选。于此，他在《草地上的午餐》中借用古典绘画主题，旨在讽刺资产阶级附庸贵族的态度。

该作品的整体布局与文艺复兴时期的画家拉斐尔·桑西（Raffaello Sanzio，1483—1520）的《帕里斯的审判》相似。穿衣绅士和裸体女人间的构图则借鉴了威尼斯画家乔尔乔内（Giorgione，约1477—1510）的《田园合奏》（*Le concert champêtre*）。但在《田园合奏》中表现出的柔和色彩及平和氛围，在马奈的画作中却未有体现。在拉斐尔作品中出现的女人是负责音乐的精灵，作品则以世外桃源阿尔卡迪亚（Arcadia）为背景。与之相反，马奈在《草地上的午餐》中描绘了现实时空背景下巴黎市民的形象。



马尔坎托尼奥·雷蒙迪（Marcantonio Raimonde）/《帕里斯的审判》（The Judgment of Paris）翻版（局部），约1510—1520年，铜版画，29.1cm×43.7cm，大都会艺术博物馆

马奈的现代化手法不仅体现在人物构图和布局上，在形式方面也有突出表现。欧洲文艺复兴之后，在绘画方面，远近感这一固有原则被忽视。我们可以看到画面中央沐浴的女子，她看起来比位于其右侧的船体积要大，失去了消失点，看起来就像飘浮在空中。勾勒人物所用的黑色轮廓线以及果断省略的中间色使整个画面变得平淡无奇，就整体来看，女子静坐的画面前端部分被凸显出来。



乔尔乔内/《田园合奏》，约1509年，布面油画，105cm×137cm，卢浮宫博物馆

在巴黎美术界引起轩然大波的马奈，虽然引起了人民群众的不满，却备受巴黎年轻艺术家欢迎。在学院派沙龙美学的对立面，追求全新画风的莫奈、德加以及贝尔特·莫里索等年轻画家追随马奈，以他为中心，凝聚了新的艺术力量。

《草地上的午餐》发表于1863年，当时马奈31岁，印象派的主角莫奈23岁，莫里索、雷诺阿和巴齐耶均为22岁，德加29岁。巴黎的艺术界当时正发生翻天覆地的变化。

---

[1] 该译文引自《恶之花》，刘楠祺译，新世界出版社，2011年9月版。——译者注

爱德华·马奈

《奥林匹亚》

1863年，布面油画，130cm×190cm

马奈因《奥林匹亚》再次成为受争议的主人公。《奥林匹亚》于1865年在沙龙展展出，但实际上完成于1863年。《奥林匹亚》借鉴了意大利文艺复兴时期绘画大师提香（Tiziano，1490—1576）《乌尔比诺的维纳斯》（*Venus of Urbino*）的构图和主题。

在提香的作品中，斜倚着的女人，从脸部表情到指尖兼具了娇媚和优雅。提香在女人的手上画上了一束玫瑰花，暗示她就是维纳斯。因此，诱惑性的肢体动作和表情并未引起人们的反感，反而备受肯定。人们对之大加赞扬，丝毫不亚于对优雅形象维纳斯的称赞。这幅画原本是威尼斯公爵为装饰家中婚房而委托制作的，背景中的衣柜和酣睡的小狗，以及窗外圆圆的银梅均暗示着夫妻恩爱。



爱德华·马奈/《奥林匹亚》

马奈把这一切都进行了巧妙的变动。首先，主人翁不再是美神维纳斯而是妓女，画中处处体现了这一点。亚历山大·小仲马（Alexandre Dumas，1824—1895）的小说《茶花女》（*La Dame aux Camélias*）中出现的妓女名字也是“Olympia”，由此可以推测，Olympia是当时妓女经常使用的名字。模特儿则是《草地上的午餐》中的维多琳·默兰。

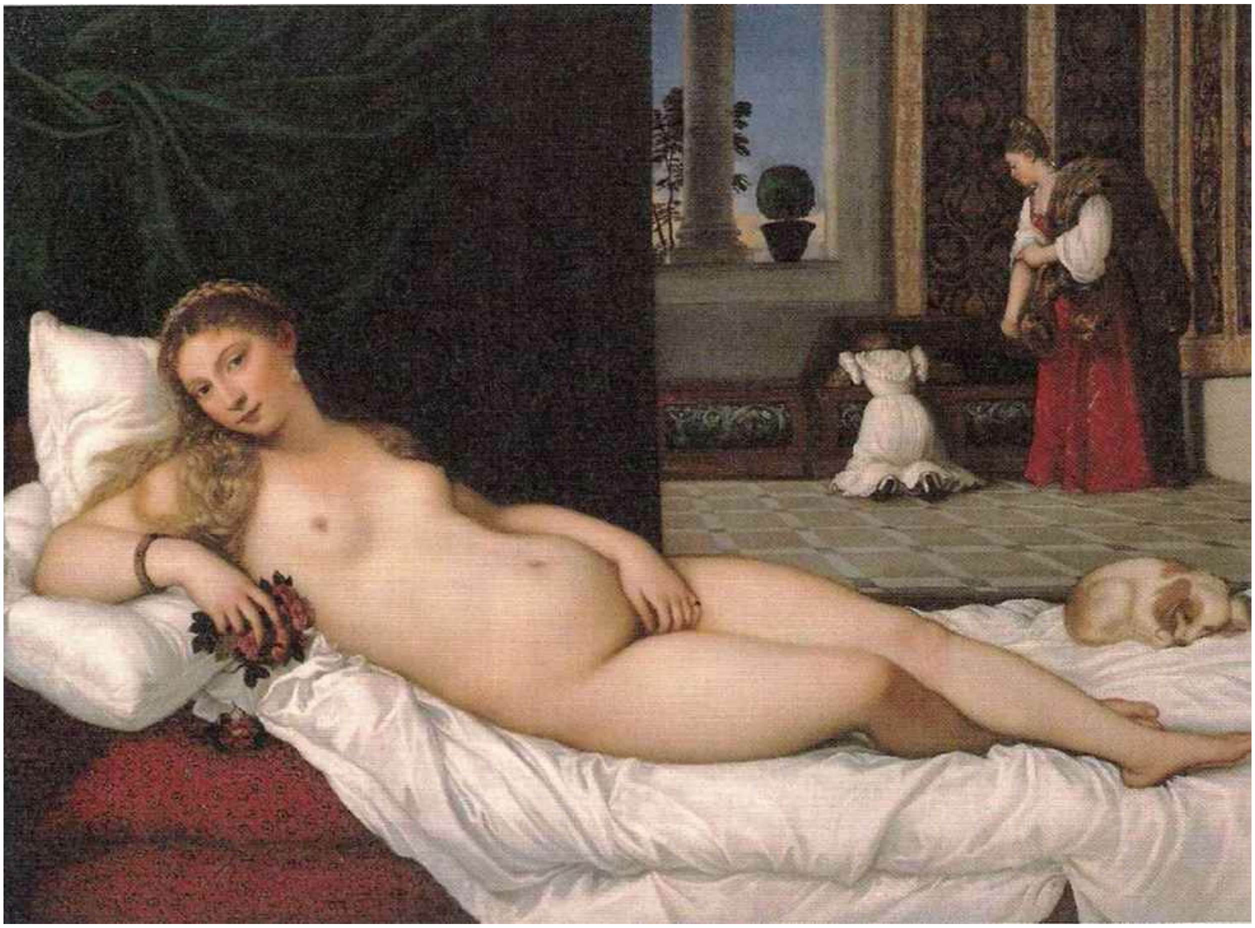
在铺着白色床单的床上，斜躺着的裸体女人注视着正前方，这和提香作品中女人诱惑的眼神形成了对比。旁边画的是一名递花的黑人女仆，脚边不是小狗，而是一只竖着尾巴的猫。黑人女仆及黑猫，除了一眨一眨的眼睛，均隐藏在黑暗的背影中，形态难以辨别。女人白皙的皮肤因此越发凸显，但背景和事物却变得难以区分。

多亏当时的评委波德莱尔，《奥林匹亚》才勉强入选，但其他评委丝毫不掩饰对其的不满。一位评论家写道：“大家是带着观赏尸体的心

情，才来看依旧糟糕透顶的马奈的《奥林匹亚》。”观者的抗议之声也十分强烈，曾有观者欲损毁作品而引发了骚乱。管理员为保护这幅画，最后将其挂到了近乎天花板高度的地方。

如此冷遇恰恰说明马奈的画风具有划时代的意义。作为与古典风格截然不同的作品，马奈几乎没有使用粗糙的收尾和中间色彩，强烈的明暗对比则是非常现代化的要素。《奥林匹亚》没有什么深度，这并非指其蕴含的内容肤浅，而是意味着近代绘画的产物——透视法已经消失，这比《草地上的午餐》更前进了一步。在文艺复兴时期之后的西方绘画中，透视法近乎一种信仰。如同在二维画卷上施展魔术一样，透视法打开了三维世界，令人们相信绘画能更加准确地再现现实。但现在，马奈却在反问这到底有何意义。

对于马奈的疑问，兰波（Arthur Rimbaud，1854—1891）给出了答案。在《地狱一季》（*Une Saison en Enfer*）中，他写道：“一天夜里，我把‘美’抱来坐在我的膝上。——我发现她苦涩惨怛——我便对她恨恨地辱骂。”在几行字后面又写道：“当我几乎又要弄出最后一次走调的时候，我想到要寻回开启昔日盛宴的钥匙。”[1]兰波坦言，只有摆脱固有的思维定式，才算是做好了接受美的准备。



提香/《乌尔比诺的维纳斯》，1538年，布面油画，119cm×165cm，乌菲兹美术馆

于兰波而言，已沦为一个格式的“美”，即为一个时代所认可并被沿袭的美是无法忍受的。对于他来说，“诗”是他摆脱死板世俗习惯的一种尝试。对于美的看法，始于古典主义而后沿袭下来，但无论是什么，从它仅是单纯重复的那一刻起，便与美不再相关。要想唤醒人们对新时代艺术的看法，就像曾经辱骂美的兰波所言，只有破坏它，分解它。而按照19世纪的美学标准，《草地上的午餐》和《奥林匹亚》的画风是绝对无法被人们接受的。

马奈在1873年终得以入选沙龙展，这可谓是执着信念的成果。一年后的1874年，在杜兰德—鲁埃尔（Durand-Ruel）的赞助下，独立画展得以举办。本次展览正式宣告了印象主义的兴起。马奈虽提供了凝聚年轻画家的跳台，但他本人从未参加过印象主义画展。他关心的仅是沙龙

展而已。

1889年，听闻《奥林匹亚》要被卖给美国收藏家的消息，莫奈公开募捐买下该作，并将其赠送给了国家。自1907年起，该画作一直陈列在卢浮宫博物馆，在奥赛美术馆开馆后才移至此处。正如兰波所言，马奈的尝试在经历了艰难苦涩的苛评之后才为人们所接受。

---

[1] 该译文引自《地狱一季》，王道乾译，花城出版社，1991年版。——译者注

欧仁·布丹

《图维尔的沙滩》

1864年，木板油画，26cm×48cm

欧仁·布丹（Eugène-Louis Boudin，1824—1898）的画作多描绘海洋风景或度假的人群。19世纪，工业飞速发展，资产阶级因此享受到了富足的生活，所谓的“休闲”度假文化也正式站稳了脚跟。适逢彼时火车和公共汽车等交通工具也延伸至巴黎郊区，休闲产业盛况空前。巴黎市民每逢周末都会到附近的海边消磨时光，布丹、马奈、莫奈等人均热衷于描绘此景。

布丹尤其钟爱位于法国西北部的度假胜地图维尔[1]，画了很多幅有关图维尔的画作。这幅作品也是其中之一，背景是暮色渐临的傍晚。身着高级服装的人们正望着海边，从衣着和华丽的太阳伞可以推断他们是资产阶级。天气虽不好，但仍可以看到吹着海风闲聊或时不时在海边散步的人。



欧仁·布丹/《图维尔的沙滩》（La plage de Trouville）

这幅画的特别之处也在于天空。在布丹的其他画作中，天空往往占据了一半以上，这一点颇有深意。但布丹的天空与古典主义风景画中蔚蓝明媚的天空截然不同，阴云密布，几乎看不见光线。他运用昏暗、粗糙的笔触，表现出令人一眼便能意识到的强风天气。也许是因为这个原因，云的形态更加难以分辨，他画的云仿佛被风一吹马上就要散开。

这里隐约可见波德莱尔的影子。波德莱尔在《异乡人》（*L’Étranger*，*1862*）里对于“你最爱谁，谜一样的人，你说”这个问题，回答称祖国、金子、美女都不爱，坚持到最后才说：“我爱云……过往的云……这边……那边……奇妙的云！”

最初他只是说爱云，但随后又加上了“过往的”和“奇妙的”这两个修饰词。就如这个异乡人的回答一样，云是过往的、抓不住的东西。事实上，云从未停留过，影响白天阳光的也是云。在《图维尔的沙滩》里看到的云遮住了光线，露出了寂静。一眼望去，貌似云最能体现光的状态和大气的流动。云后来成为莫奈等外光派画家的主要素材，其缘由便在于此。捕捉飘浮不定、渐又消逝的云，对布丹而言应该是最真实的风景。



克劳德·莫奈/《特鲁维尔沙滩上的卡米耶》（Camille on the Beach in Trouville），1870年，布面油画，38.1cm×46.4cm，耶鲁大学美术馆

在法国小渔村翁夫勒（Honfleur）出生的布丹是看着海长大的。布丹12岁那年，他父亲放弃了船员生活，在附近的海岸城市勒阿弗尔（Le havre）开了一间画廊。布丹在帮助父亲的同时，自然而然地开始了绘画。吸引布丹目光的是勒阿弗尔的海岸，尤其是图维尔的沙滩。莫奈也曾在勒阿弗尔度过了幼年时期，图维尔也是他和第一任妻子卡米耶的蜜月旅行之地。通过此地，我们可以理解后来布丹和莫奈彼此产生的认同感。

对于莫奈而言，布丹既是打开他风景画家之路的朋友，亦是他的老

师。莫奈曾留下题词说："如果我成了一名画家，那都是欧仁·布丹的功劳。"在巴黎夏尔·叙斯（Charles Suisse）的画室学习绘画的莫奈暂时回到了家乡勒阿弗尔，在这里，他与布丹初遇。当时莫奈19岁，布丹35岁。布丹发现了莫奈在风景画上的天赋，便把他带到野外，教他观察自然的方法。

莫奈回忆布丹时说："认识布丹后，我的双眼才打开，才真正理解自然。"给我们带来强烈震撼的莫奈画作，能捕捉到光线和大气瞬间变化的莫奈视线，皆是因为有布丹才得以实现。

布丹对以莫奈为代表的外光派画家产生了巨大影响，他同让—巴蒂斯特·卡米耶—柯罗（Jean-Baptiste Camille-Corot）一起被称为前期印象派。印象派画家们希望布丹能与自身为伍，但他却有着不同的想法。布丹虽然参与了印象派画家的首次展览，但其关注焦点却在沙龙展。布丹在1889年的巴黎万国博览会上荣获金牌，1892年荣获法国最高的勋章——荣誉军团勋章，可谓实现了梦想。相较于印象派画家们受到的冷落，布丹的成功之路与之形成了鲜明对比。

---

[1] 图维尔，又译作特鲁维尔，因在国内该作品多被译为"图维尔的沙滩"，故采用此译法，下文出现的特鲁维尔与图维尔是同一地名。——译者注

克劳德·莫奈

《喜鹊》

1868—1869年，布面油画，89cm×130cm

巴黎的天气很奇怪。本是晴空万里，忽然乌云密布，接着就下起雨来，但我觉得这种景象自然得让人觉得神奇。低沉的天空感觉距离格外近，让人觉得阳光随时都会渗透到自己的生命里。旨在探索瞬息万变的光之世界的印象派，在巴黎这一中心诞生也许是理所当然的。彼时的他们应该也在守望着变幻无常的天空和飘浮不定的云彩。

在创作《图维尔的沙滩》几年前，欧仁·布丹写下了以下文字：“为何总要把光画得很微弱、很简陋呢？为了捕捉随处闪烁的光线的细腻感和魅力，我已经是第二十次从头开始了。多么新鲜啊！柔和又似褪色一般，又如同泛着粉色，万物都笼罩在光线之中。到处弥漫着艳丽的色彩，大海绚烂无比，天空如天鹅绒般柔软，接着变黄，变得炙热。在逐渐西斜的阳光下，一切都呈现出紫罗兰般的美丽神韵。”



克劳德·莫奈/《喜鹊》（La pie）

带着和布丹同样的疑惑将光线挖掘下去的画家便是莫奈。他之所以能拥有一双敏锐的眼睛，可以捕捉到光线的细微变化，原因之一便在于他遇到了培养他自然洞察力的老师布丹。但他因贫穷和避难等无法在一个地方久居，漂泊不定的漫长旅程也是不可忽视的一大因素。在莫奈成为“执着于”光线的风景画家之前，给他提供灵感的地方不计其数：充满童年记忆的圣阿德雷斯、度过军旅生活的阿尔及利亚、为躲避普法战争而暂居的伦敦、和卡米耶度蜜月的图维尔沙滩以及他们的爱巢阿让特伊，还有他晚年的安息地吉维尼。莫奈的人生画卷波澜壮阔。在这些地方，莫奈意识到，一模一样的光线和风景原本就不存在。

19世纪60年代后期，莫奈同在夏尔·格莱尔（Charles Gleyre）画室结识的雷诺阿一起，环绕着巴黎外围的幽静村庄和江边，对光线和色彩无限的多样性进行了实验。他白天在野外进行写生，晚上在画室里反复

进行收尾工作。他发现，事物根据光线不同呈现出不同的颜色，所谓的其所具有的表面固有色是不现实的。

《喜鹊》亦是这一时期的画作。莫奈对光线的不断探索，在白色的雪景中显得更多姿多彩。雷诺阿曾把雪描写成覆盖自然表面的一种“白布”，与之不同的是莫奈在写给巴齐耶的信中称，他发现冬天比夏天更美丽，可见他完全被皑皑白雪吸引了。

在《喜鹊》里，莫奈描绘了雪后的草原，好似在管弦乐中回荡的无数旋律一般，随着光线不同，白色展现出各式各样的效果。在光线的照射下亮闪闪的雪、雪上围着的篱笆形成的蓝色阴影、树枝上堆积着的白雪、棕褐色树枝间的和谐感，以及落着白雪的喜鹊的银色羽毛，这一切在白色的修饰下谱写出一首连绵不绝的变奏曲。莫奈说：“自然里不存在纯白，雪上有天空，天空是蓝色的，要表现出映射在雪上的这种蓝色。”

这幅作品曾在1869年的沙龙展中落选。若将它同传统的风景画相比，其落选理由便不难推测。影子不是黑色或灰色，而是带着蓝色，用笔过于粗糙。为了捕捉随时变化的光线效果，莫奈大胆的运笔技巧令评委们感到不悦。任意挥洒的粗糙运笔、快速素描的即兴感、细节描写的省略等尝试都过于大胆。

《喜鹊》中展现的莫奈手法被称为“素描技法”，指的是用笔墨快速描绘出光线照射事物的瞬间，这里蕴含着未完成的含义。当时，即兴表现出光线下变化着的瞬间颜色，而非事物的固有色彩，是具有划时代意义的技法。但莫奈眼中的自然是依靠光线形成的，因此将自然的固有色彩精确地搬到作品上实际上是不可能的。在莫奈的作品里蕴含着这样一种活力十足的世界观，即世界万物均是不断运动、持续变化着的。

莫奈的素描技法同样召唤着波德莱尔，“所谓现代性，是暂时的、易消失的、偶发的，这占据了艺术的一半，艺术的另一半是永恒的、不变的”。勾画瞬间的印象，并捕捉因此产生的即兴感，对于莫奈而言，才是留下不朽艺术的方式。我们至今仍生活在光的世界里——望着《喜

鹊》，我的这个想法越发坚定。

让·弗雷德里克·巴齐耶

《巴齐耶画室》

1870年，布面油画，98cm×128.5cm

印象派画家均为同事，彼此情谊深厚，他们之间的感情远远超越了友情。他们最初相识于塞纳河边夏尔·叙斯的画室。1859—1861年，莫奈与卡米耶·毕沙罗、保罗·塞尚等人相聚；1862年，莫奈在服兵役时中断了大学课程，回到巴黎后在夏尔·格莱尔的画室学习。巴齐耶、莫奈、雷诺阿、西斯莱等印象派画家的交流便在此处开展。

现实不容乐观，心怀画家之梦前来巴黎的年轻画家们因屡次落选而备受打击，业界的评论自不用说，观众的批评也不绝于耳。但这也成为一大契机，促使他们之间的联系变得更紧密。马奈的《草地上的午餐》为人所熟知后，他们拥护马奈，在巴迪侬画室附近的盖尔波瓦咖啡馆定期举办聚会。这个聚会被人称为“巴迪侬组合”，组合成员均为后来印象派的领军人物。



让·弗雷德里克·巴齐耶/《巴齐耶画室》（L’atelier de Bazille）

亨利·方丹—拉图尔（Henri　Fantin-Latour）的画作《巴迪侬画室》就描绘了他们的模样。画面中间的人是马奈，模特儿是马奈的朋友兼文学家扎卡里·阿斯特吕克，马奈身边还围绕着雷诺阿、埃米尔·左拉（Émile Zola，1840—1902）、巴齐耶、莫奈等文学及美术界人士。

同年，巴齐耶也创作了绘有他们形象的《巴齐耶画室》。曾为医科大学学生的他是蒙彼利埃（Montpellier）一家有钱企业家的儿子，经济宽裕，而莫奈和雷诺阿却因屡次落选而不得不担心生计问题。经常资助朋友们的巴齐耶开了个大规模的画室，给朋友们提供了一个生活空间。莫奈的儿子出生时，巴齐耶曾高价购买莫奈的作品。巴齐耶既是印象派画家的朋友，又是他们坚强的后盾。



亨利·方丹—拉图尔/《巴迪侬画室》（Un atelier aux Batignolles），1870年，布面油画，204cm×273.5cm

巴齐耶起初仅把绘画当作个人兴趣，但自从在医科大学考试中落榜后，他便下定决心要成为一名画家。才华卓著的巴齐耶在1867年同莫奈、雷诺阿一起将画作送展，但只有他的作品入选。

在《巴齐耶画室》中，同巴齐耶交情颇深的莫奈、雷诺阿等画家自不必说，他们同人文学者们一起欣赏画作，相互交谈。巴齐耶站在画架旁，正向大家介绍自己的作品。画架前戴着帽子、执一根手杖的人是马奈。马奈后面正在看画的人，据推测是《巴迪侬画室》里的阿斯特吕克，也有人认为他是莫奈。坐在钢琴前的男人是巴黎市政府的职员，也是巴齐耶的朋友——埃德蒙·梅特尔，一位狂热推崇舒曼、瓦格纳的音乐家。楼梯附近的二人，有人认为是雷诺阿和西斯莱，或是埃米尔·左拉和雷诺阿。因该画室是雷诺阿和巴齐耶共同使用，其中之一是雷诺阿这一推测可信度较高。

这幅画的背景和其他人物都是巴齐耶亲自画的，但画架旁的自己是他委托马奈帮忙画的，由此可见巴齐耶对马奈的尊敬之情。画室墙上满满的都是莫奈、雷诺阿和巴齐耶的作品。

后来，印象主义终于被人们认可，取得了成功，原因之一便在于他们之间的“卡特尔”，即某种意义上的联盟。除了一起作画，他们还分享彼此的见解，共同走过成名前的低潮期。但是短短几个月后，他们的梦想就变得支离破碎。1870年，普法战争爆发，巴齐耶志愿入伍并战死沙场，终年29岁，《巴齐耶画室》成了他的遗作。

醉心于光线的画家

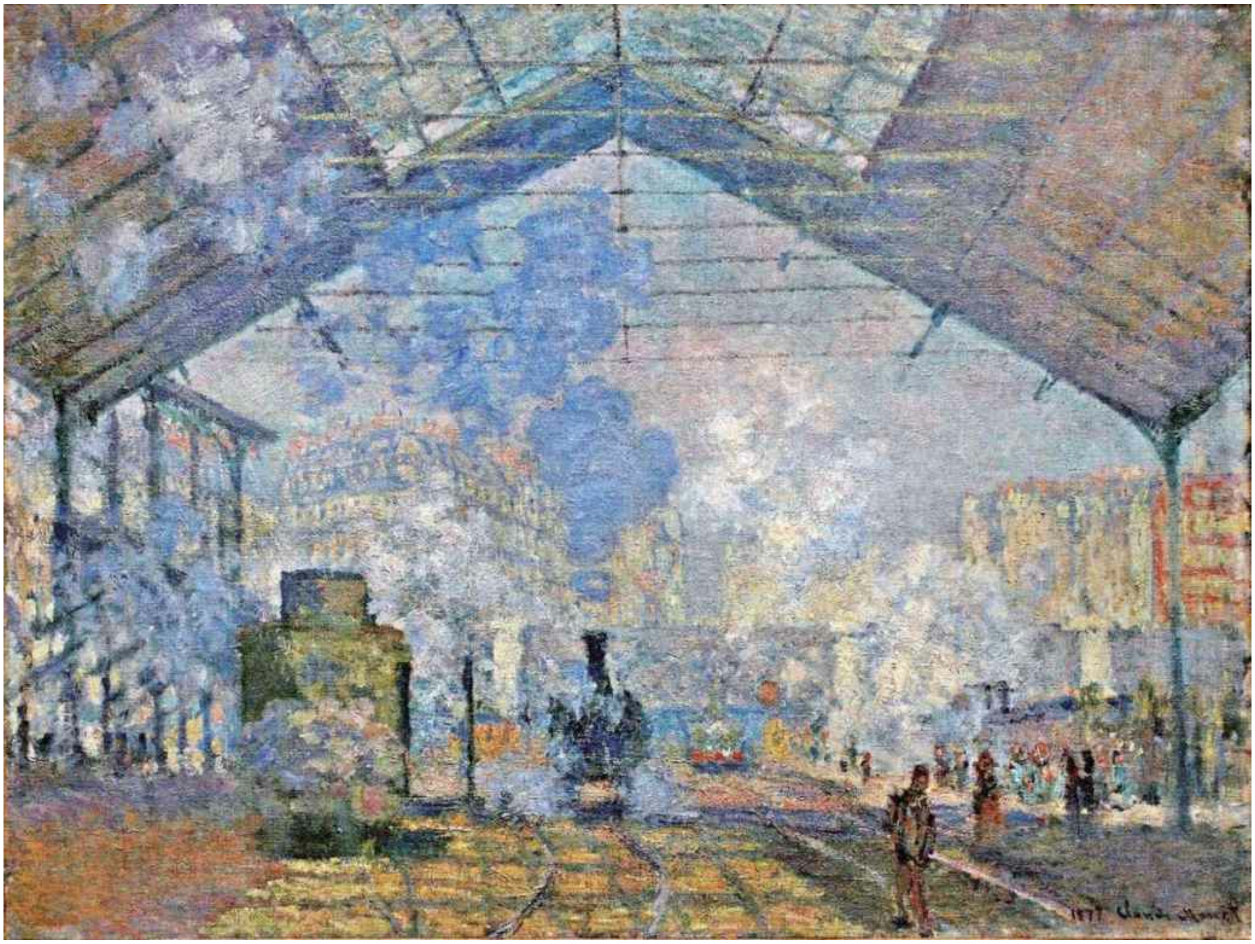
克劳德·莫奈

《圣拉扎尔火车站》

1877年，布面油画，75cm×104cm

尽管举办了两届印象主义画展，评论界和大众的态度依然冷淡，关注光之世界的画家们甚至被嘲讽为“瞎子”。莫奈一直很在意人们对《日出·印象》（*Impression*，*Soleil levant*）做出的“把雾中风景描绘得过于鲜明”这一批评，他决定亲自去找买主并在圣拉扎尔火车站附近开了一间小画室。莫奈家位于巴黎郊区的阿让特伊，他经常通过圣拉扎尔火车站穿梭于巴黎各地。

在那里，莫奈亲眼捕捉到了火车喷出的蒸汽向空气中扩散时的光线效果，并想起了为躲避普法战争暂居伦敦时曾欣赏过的威廉·透纳（William Turner，1775—1851）的画作《暴风雪中的汽船》。1876—1878年，莫奈正式以圣拉扎尔火车站及周边为素材创作了诸多作品，《圣拉扎尔火车站》系列作品由此诞生。



克劳德·莫奈/《圣拉扎尔火车站》（La gare Saint-Lazare）



克劳德·莫奈/《鲁昂大教堂》，1893年，布面油画，92.2cm×63cm

这背后有个小故事。某日，莫奈找到了圣拉扎尔火车站站长，请求他能够将开往鲁昂的火车延迟发车30分钟。站长面对这个突然的请求有点儿不知所措，但看到莫奈如此恳切，就答应了他。站长命令所有火车都停在站台，火车引擎喷发的烟雾和水蒸气滚滚上升，乘客出入受到限制，为莫奈生动描绘站内形象创造了绝佳条件，但因时间有限，莫奈必须在短时间内快速描绘出所有场景。

莫奈关注着伴随火车动力，水蒸气和云混杂在光线中所产生的效果。朦胧之中显露出轮廓的火车，正是莫奈一直想要捕捉的瞬间。因单幅作品无论如何也无法体现事物的本质，莫奈通过系列作品描绘了引擎喷出的烟雾和水蒸气，以及在云和光的背景下变幻莫测的形状和色彩。《圣拉扎尔火车站》成了莫奈关注系列作品创作的决定性契机，此后的《鲁昂大教堂》和《睡莲》也以系列作品问世。

在第三届印象主义画展中，共展出了7幅《圣拉扎尔火车站》。对此，人们纷纷嘲讽莫奈，说他真应该当个火车司机，更有甚者说他准是个色盲。只有他的朋友——小说家埃米尔·左拉维护他，说他像是发现了火车站的赞美之歌。这一系列作品也使得原本决心不再购买印象派画作的画商杜兰德—鲁埃尔再次动摇。

毕沙罗和西斯莱也留下了几幅捕捉火车站和火车驶入情形的作品。横穿圣拉扎尔火车站的“欧洲桥梁”也是古斯塔夫·卡耶博特的主要素材。火车之所以能够引起他们的关注，是因为其本身是象征近代的一大发明。对于19世纪后期的巴黎人而言，火车已不是交通工具，而是近代生活的象征。由于发明了火车，休闲生活备受推崇，成为常态，每逢周末，火车站充斥着前往郊外的熙熙攘攘的人群。望着此番景象，印象派画家们的手指变得更为忙碌。埃米尔·左拉称：“如果说以前的画家是通过绘画来表现丛林和河流，今天的画家则是在火车站发现了它们。”

对于乘坐火车去郊外度周末的人们而言，窗外一闪而过的风景就是

一幅活生生的动态风景画。艺术史学家阿诺德·豪泽尔（Arnold Hauser）总结称："现代技术的进步为生活情感注入了前所未有的活力。动态的情感、流行的快速更迭、静态世界的完全解体、相较于持续运动的瞬间优势，所有现象均为暂置之物的感觉；万物皆水花，终将消逝在时间的长河中。所谓现实，并非存在，而是生成；不是已被决定好的状态，而是持续运动的过程，这一切主导着他们的思维。"

生活在近代的人们的目光从和平氛围中传统的静态风景画逐渐开始转向捕捉瞬间的动态印象派风景画，莫奈一直位居其中心。

奥古斯特·雷诺阿

《煎饼磨坊的舞会》

1876年，布面油画，131cm×175cm

雷诺阿在第三届印象主义画展中展出了《煎饼磨坊的舞会》（*Bal du moulin de la Galette*，*Montmartre*）。这幅画将我们引至蒙马特附近举办的一场舞会。在绚丽的阳光下，人们享受舞会的模样让欣赏画作的观者不禁兴趣盎然，有一种仿佛轻快的华尔兹就在耳边回荡的错觉。笑容满面的女人和舞动的人群看起来幸福无比。

这幅作品凸显了画家在色彩感觉方面的天赋。不知是否由于这个原因，评论家对雷诺阿的批评相对较少，但对他在人物上方斑驳的树影的处理上除外。每当起风时，树影会轻轻晃动，敏锐的画家不会错过这一细节。为如实呈现这一点，雷诺阿明知形象会扭曲，也不愿放弃这一刹那的印象，这是因为若仅依赖轮廓，无法完整表现出光与影的效果。色彩在出场人物的面容、礼服，甚至地面上跳跃荡漾，画中男女活力四射的形象也因此被画家捕捉。



奥古斯特·雷诺阿/《煎饼磨坊的舞会》

后来，对于自己这幅代表作，雷诺阿说道：“把我们生活的凡世描绘得像神仙居住的乐园一样，这是我想画的。”

但是对于劳动阶层出身的雷诺阿来说，凡世的乐园就如同海市蜃楼。在陶瓷厂工作的雷诺阿怀揣画家之梦，直到20岁才得以在夏尔·格莱尔的画室学习绘画。在艰难迈出第一步之后，战争和贫穷等苦难仍摆在他的面前。我们不难理解雷诺阿所说的“即便是通过画画，也想要画一个自己梦想的乐园”这句话。

“画画应该是一件开心、愉快、美好的事情。世界上已经有太多不愉快的事情了，没必要再去创造更多的不愉快，不是吗？”正如雷诺阿所言，他不想在画中还要过着必须面对苦难和忧郁的生活。或许正是因为如此，雷诺阿一生将美丽的女人和生机勃勃的孩子画入了画作。于他

而言，灿烂无比且熠熠生辉，活力四射却毫不为之满足的美，只可能存在于画作之中。雷诺阿不想错过他遇到的美。

因此在雷诺阿的画作前，我们总会提出“什么是美”这一老生常谈的问题。画家在问我们，如果没有美，我们是否还能继续生活，提醒我们去品味那些被遗忘在生活苦难中的有关美的探求。

保罗·塞尚

《自缢者之家》

1873年，布面油画，55cm×66cm

不知是偶然还是有意为之，在奥赛美术馆，塞尚的静物画与雷诺阿的作品并列展示，而在欣赏该画作时，会觉得二者的画风截然不同。若说雷诺阿的作品融入了光与色，那么塞尚的作品就显得枯燥和索然无味。塞尚的画作与那些通过光线与色彩来挖掘我们内心情感的画作截然不同。诚然，保罗·塞尚参加了第一届印象主义画展，且和其他印象派画家志同道合，但准确而言，除了“追求新画法”之外，他们之间并无其他共同点。

保罗·塞尚虽被归为印象派画家，但他同其他印象派画家未能友好相处。他不擅交际，令人捉摸不透，有些神经质，曾做过撕掉自己画作的冲动之事。此外，他近乎病态地讨厌别人触碰自己的身体。有这样一件逸事，当时在巴黎的盖尔波瓦咖啡馆，马奈想和他握手，但他对马奈说，“现在不能握手，我一星期没擦手了”，就这样断然拒绝了。他还声称在自己挚友埃米尔·左拉的小说《作品》（*L'oeuvre*）中登场的失败画家的原型就是自己，因此突然宣布与埃米尔·左拉绝交。

保罗·塞尚的衣着也很糟糕。时常戴着皱巴巴的帽子、穿着沾有颜料的外套的他未能博得别人的好感，但他似乎毫不介意别人的眼光，常用土俗的方言抒发豪情壮志：“我要用一个苹果来征服巴黎。”

在举办第一届印象主义画展时，印象派画家之间就是否安排塞尚参加画展产生了争议。在毕沙罗的劝说下，塞尚终得以参加画展。好不容易得到了参展机会的他需要忍受比其他人更严厉的苛责。塞尚的参展画作《现代奥林匹亚》（*Une moderne Olympia*），很明显受到了马奈《奥林匹亚》的影响，但在形象和色彩方面更大胆、更自由奔放。评论家路

易·勒罗瓦讽刺道："相比之下，马奈的作品在素描、准确度、细腻的完成度方面堪称杰作。"人们嘲讽塞尚是一个"患有眼疾的画家"，"看起来就是一个酒精中毒者或近乎一个疯子"。

在这一时期问世的《自缢者之家》亦是如此。画中的家位于瓦兹河畔奥维尔的一处绿色高地。当时，塞尚和毕沙罗热衷于描绘蓬特瓦兹、瓦兹河畔奥维尔一带的风景，因此与他的早期作品相比，《自缢者之家》凸显了印象派技法，色彩鲜明，笔触迅速且强烈。从作品主题来看，该作摆脱了戏剧性素材，选用了日常生活素材。该时期的塞尚与其他印象派画家仍有显著不同。在这一时期，莫奈专注于描绘欣赏风景的休闲城市人形象，毕沙罗则致力于描绘一派祥和的田园风光。



保罗·塞尚/《自缢者之家》



保罗·塞尚/《现代奥林匹亚》，1873—1874年，布面油画，46.2cm×55.5cm

塞尚创作的则是充满阴森气息的风景画，这甚至被后来超现实主义画家安德烈·布勒东（André Breton，1896—1966）称为“适合犯罪之地”。没有人物的风景、光秃秃的树枝，整体给人一种凄凉、孤独的感觉。在帆布上涂盖颜料、赋予量感的技巧可谓凸显塞尚独特性的表现手法。

作品原题为“La maison du pendu，Auvers-sur-Oise”，翻译过来即“位于瓦兹河畔奥维尔的pendu之家”，“pendu”意为“悬挂”或“自缢”，最后作品以“自缢者之家”之名广为人知。有趣的是，人们虽对该作品提出了尖

锐的批评，但该画作却是塞尚作品中首个售出的作品。随后该画作历经三位个人收藏家之手，于1911年捐给国家。

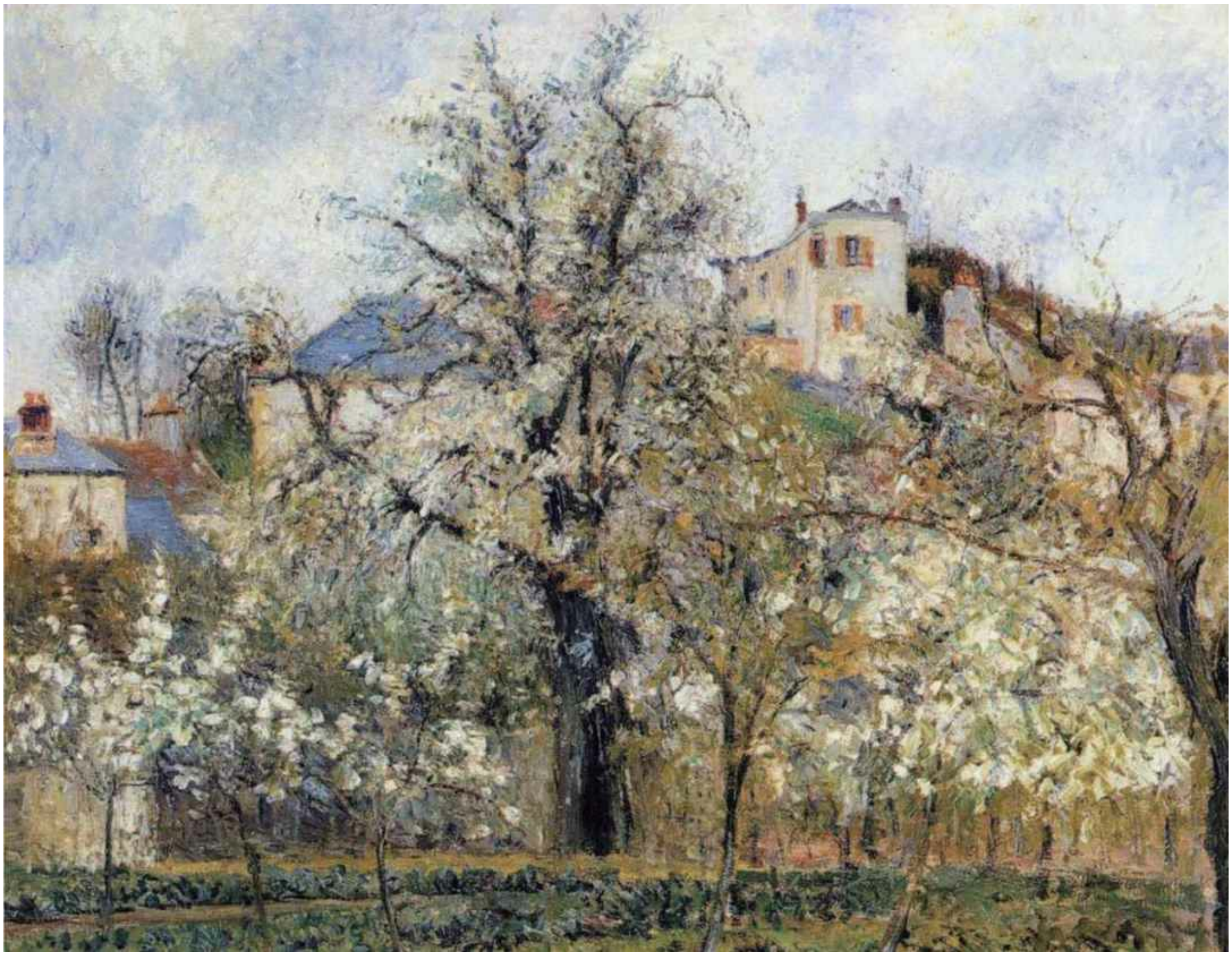
卡米耶·毕沙罗

《菜园和花树·蓬特瓦兹的春天》

1877年，布面油画，65.5cm×81cm

这幅作品给人一种唯美主义的感觉，但是我们清楚卡米耶·毕沙罗未曾热衷于唯美主义。坚持应最大限度地体现自然美这一理念的毕沙罗，他的风景画给人的印象往往是寂静、谨慎、厚重，色调较暗。正因如此，尽管同属于外光派画家，毕沙罗的风景画与莫奈的风景画截然不同。身为无政府主义者的毕沙罗，欣赏风景的角度异于常人。他搬至巴黎中北部地区的蓬特瓦兹时曾说过“我只是需要一个美丽的地方”，这并非都市人眼里的乡村风景，而是如他所言，他真正走入了该地。

毕沙罗是印象派画家中最年长的画家，也是唯一一个在首届印象主义画展之后，参加了所有8届展览的画家。卡米耶·毕沙罗之所以被风景画吸引，源于他在巴黎国立高等美术学院时受到了当时最优秀的风景画家卡米耶·柯罗的指导。为躲避普法战争，毕沙罗曾暂居伦敦，这次经历为他开启风景画新篇章提供了契机。



卡米耶·毕沙罗/《菜园和花树·蓬特瓦兹的春天》（Printemps, Pruniers en fleurs）

毕沙罗和莫奈、威廉·透纳、约翰·康斯太勃尔（John Constable，1776—1837）等人共同研究英国风景画，决定毕生专注于风景画创作。晚年时，他以巴黎为背景创作了系列风景画，描绘了在田园之家、庭院、田野里辛勤劳作的农夫形象，这成了毕沙罗生活的全部。

战争结束后回到法国的毕沙罗一无所有，路维希安的家在战争中变得破败不堪，大部分作品均遭损坏，持续的落选导致他生计艰难。对他来说，迫切需要一个新的地方从头再来。

这时，有一个名叫蓬特瓦兹的小村庄映入了他的眼帘。这是个还未走上工业化道路的安静小村庄，房价低廉。这里山坡众多，远处的风景

错落有致，附近有着茂密的树林，非常适合风景画创作。在此后的10多年间，毕沙罗在这里创作了无数作品，其中有很大一部分现藏于奥赛美术馆。

其中特别吸引我的作品是《菜园和花树·蓬特瓦兹的春天》。该画作在1877年第三届印象主义画展上参展。同他的其他作品相比，这一作品规格颇大。毕沙罗一生穷困潦倒，对他来说，创作大规模的作品几乎是不可能的。藏于奥赛美术馆的毕沙罗的大部分作品均为素描本大小，其原因也在于此。也许在一些人看来，这会显得寒酸。

但我觉得这幅作品是一幅能和凡·高《盛开的杏树》相媲美的杰作。在画作中央，有一棵高大的李子树，远处则是蓝色的屋顶。当时，毕沙罗喜欢使用逗号形状的笔墨来创作。这一点在该画作花蕾的描绘上尤为凸显，仿佛刚淋过雨的花蕾上有一片绚烂的水雾。画面中，明亮的、朦胧的、间或湿润间或干燥的光线交相辉映，感觉就像长期放置的照片，凝结了岁月的光辉。也许画家望着繁花似锦的李子树，想要描绘的是长久以来获取的印象而非瞬间的感觉。

1878年，美术评论家西奥多·迪雷（Theodore Duret）称："毕沙罗的印象主义和瞬间易逝的形象相距甚远。毕沙罗在观望自然的同时，从中探索永恒并使之简单化。该画作中描绘的孤寂乡村之景，虽给人一种凄凉的空间感，但其中又蕴含着使之再次充满活力的力量。"

莫奈、雷诺阿、毕沙罗都认为自己的作品是"现实主义"。以瞬息万变的多彩光线来捕捉世界瞬间的莫奈和雷诺阿，以及将层层积淀的光线融于作品的毕沙罗，虽不知到底哪一种才是真正的现实主义，但世人的感觉是逐渐变化的这一点是毋庸置疑的。

毕沙罗曾说过："不要畏惧描绘自然，即便要冒着被迷惑的危险，也要变得大胆。"

卡米耶·毕沙罗

《生火的农家女》

1888年，布面油画，92.8cm×92.5cm

早期印象派画家备受苛评的主要原因在于他们的画风不清晰，描绘的对象仿佛随即就会消失得无影无踪，而消失令人感到不安。印象派画家把光线下变幻莫测的景象描绘成一个从形成到消失的过程，促使本来固定完整的世界解体，他们的重点在于随光变化的色彩，而非固定的形象。

但他们描绘不完整世界的决心轰塌了，画家们开始对印象派技法心存疑虑。雷诺阿和塞尚终究告别了印象派，独树一帜；毕沙罗则从印象派主张的感官视角出发，探索相对客观的结合点。这促使毕沙罗探索光学与色彩理论，他认为光学与色彩的结合将会开辟能引发世人共鸣的艺术之路。他深信基于严密理论的科学色彩描绘会使客观的视觉描绘变得可能，并积极吸取了年轻画家们的尝试结果。



卡米耶·毕沙罗/《生火的农家女》（Jeune paysanne faisant du feu. Gelée blanche）



卡米耶·毕沙罗/《蒙马特大街，晨，阴天》（Boulevard Montmartre, Morning, Cloudy Weather），1897年，布面油画，73cm×92cm，维多利亚国立美术馆

在这一时期，卡米耶·毕沙罗进行的实验是被称为新印象派的乔治—皮埃尔·修拉（Georges Pierre Seurat）的画法。1885年，毕沙罗的画家同事保罗·西涅克（Paul Signac，1863—1935）介绍两人认识，毕沙罗迎来了他事业的新局面。西涅克和修拉将小的色点密集地排列在一起，运用了所谓的“点彩法”进行创作。毕沙罗积极吸收了这一画法，并将其运用到了自1886年起5年间的创作之中，《生火的农家女》便创作于该时期。尽管他非常努力，但并未被美术商和收藏家看好。在那个时代，前卫型的尝试自然是不受欢迎的。在夜以继日穷困潦倒的生活面前，灰心气馁的毕沙罗最终放弃了新印象派和他们的新型表现手法。他认为要在避免过度碎片化色点的同时，最大限度地运用色彩原理是不可能的。当

时他曾说道："忠于自身的感觉来描绘对象的运动是不可能的，大自然的印象如此灿烂又如此自由，要忠于此是不可能的。"

西涅克也指出了毕沙罗的局限，他曾写道："毕沙罗没能在我们的技法中找到他想要的东西……他要从多样性中找到一贯性，但我们是从一贯性中探索多样性。"西涅克深信以密集笔触描绘的点彩派可以实现新印象主义。

毕沙罗和他学习绘画的长子卢西恩（Lucien Pissarro，1863—1944）有着20多年的书信交流，这里充分体现了旨在创作真实画作的作家的难处。他谆谆告诫儿子道，想要成为一名成功的画家，必须要有"固执与意志、自由的感觉，以及可以在除了自身感觉之外的其他万物中获得自由的感受"。

在经历很长一段时间后发现的科学观念的影响下，毕沙罗自身追求的绘画方式发生了变化。他接受了这一点，同时也清晰地认识到其局限。他发自内心地迫切要对光线进行科学而有深度的研究。

1892年，杜兰德·鲁埃尔的画廊举办了大规模的毕沙罗作品回顾展。此次画展圆满落幕，毕沙罗取得了巨大成功，成功摆脱了穷困潦倒的生活。但在晚年，他又遭遇了严峻的考验。患了眼疾的他再也无法在野外创作。从那时起，他就窝在巴黎的某家酒店房间里，开始描绘城市的街道。1897年，他完成了早晨与傍晚、晴天与阴天共计24幅《蒙马特大街》系列作品。1903年，在毕沙罗离世之前，他以巴黎为中心，以稳定的色彩感描绘了鲁昂和勒阿弗尔的景象。

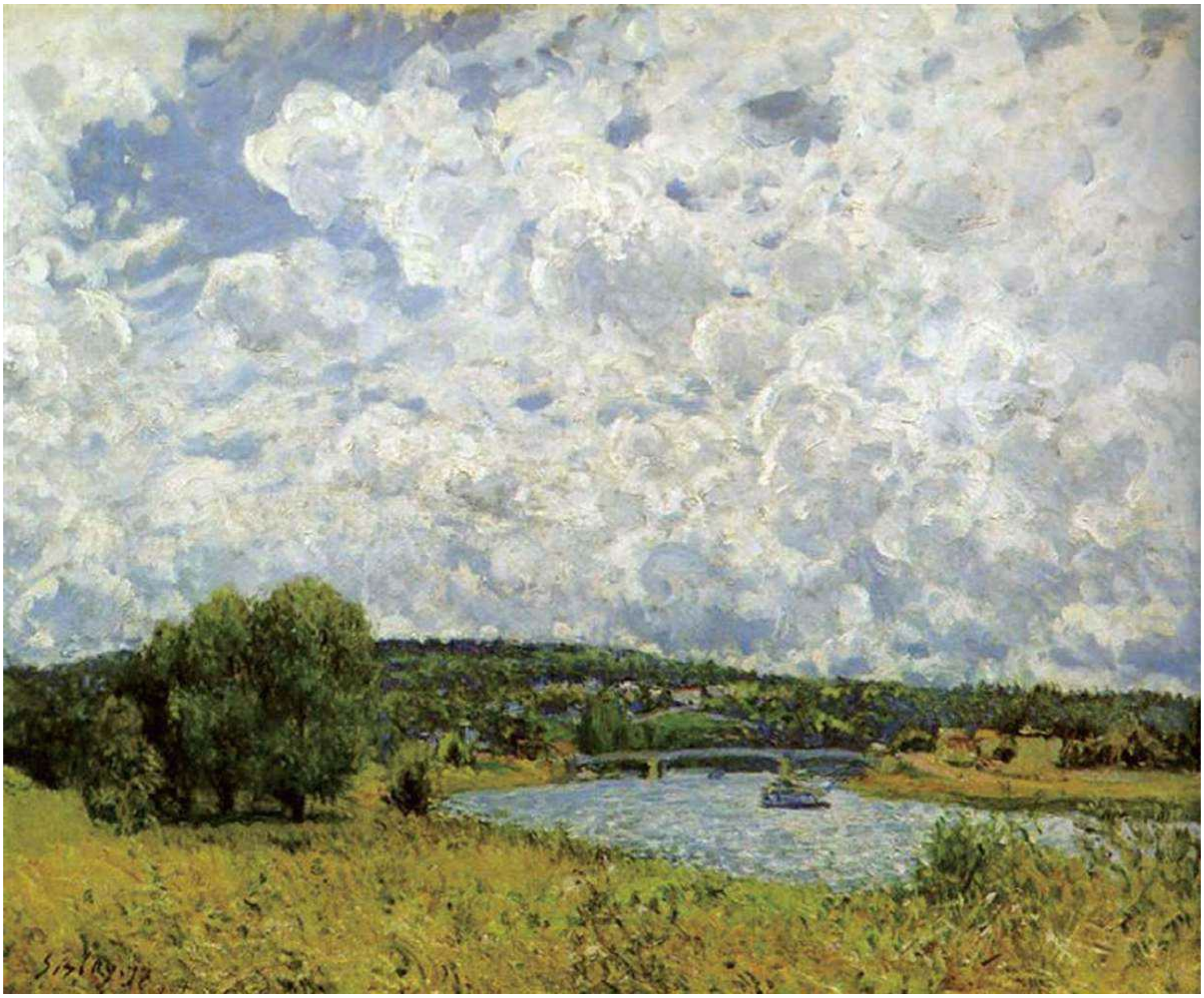
阿尔弗雷德·西斯莱

《苏雷斯尼的塞纳河》

1877年，布面油画，60.3cm×73.5cm

阿尔弗雷德·西斯莱在印象派画家中也是一个才华横溢的画家，他流传于世的风景画画风最细腻，颇具诗意。但身为画家，他的作品曾被人羞辱是“二流印象主义”，或者是“莫奈的追随者”。他在第三届印象主义画展上展示了17幅风景画，但只有乔治·利维耶尔（George Riviere）称赞他的作品，认为“西斯莱的作品韵味淡雅，蕴含着神秘感”，而其他评论家对之却不感兴趣。

最后西斯莱无奈地离开了巴黎，过着候鸟般的生活。他先是在1875年搬到了巴黎近郊的临江村庄马尔利勒鲁瓦（Marly le Roi），1879年又搬到了房租更便宜的枫丹白露。阿尔弗雷德·西斯莱生于英国，晚年生活艰辛、穷困潦倒。普法战争摧毁了西斯莱的家，他必须靠卖画来维持生计，但在人群中却并未能收到预期的反响。



阿尔弗雷德·西斯莱/《苏雷斯尼的塞纳河》（La Seine à Suresnes）

西斯莱的作品受到了卡米耶·柯罗和巴比松（Barbizon）画派的影响，构图细腻、色调一致，整体给人一种舒适的感觉，积累了一定的知名度，但却频频落选。西斯莱后来通过夏尔·格莱尔结识了莫奈和雷诺阿。醉心于美丽的风景画的三人，作为印象派的领军人物活跃于画坛。1880年以后，莫奈、雷诺阿、毕沙罗等其他同事画家的作品逐渐被大众关注，但令人惋惜的是，西斯莱是个例外。

《苏雷斯尼的塞纳河》是西斯莱在1877年举办的第三届印象主义画展上展出的作品。他的大部分作品画风柔和且带有神秘感，而该作品中所绘的云彩却似翻腾的浪花，粗犷的笔触令人联想到凡·高的《麦田群

鸦》，风雨欲来的滚滚云涛和天上若隐若现的余光形成了鲜明的色调对比。激荡的天空与平静大地间的反差好似在抒发西斯莱当时的心情。西斯莱性格内向安静，作品画风多以柔和隐约为主，该作品的画风可谓相当罕见。实际上，西斯莱在这一时期因长期的经济压力而患上了抑郁症，备受煎熬。

尽管如此，他一直没有放弃他追求的艺术世界和绘画技巧。他一心要研究印象主义画风。亨利·马蒂斯（Henri Matisse，1869—1954）曾问道："谁是真正的印象派画家？"毕沙罗毫不犹豫地回答："只有一个画家，西斯莱。"他对印象派的执着由此可见一斑。西斯莱也是对印象主义做出最准确定义的画家。"我希望在同一幅画中存在多种描绘手法，事物都有其固有的结构属性，必须如实体现这一点。但更需要注意的是，这些事物都必须笼罩在光线之下。"

命运如此多舛，即便得到了杜兰德·鲁埃尔的帮助，西斯莱直至逝世也未能名扬四海。他的作品在他去世后才被人们重新评价。古斯塔夫·卡耶博特购买了该作品之后，将其遗赠给法国政府。西斯莱从布丹的天空和柯罗的田园风景中受到启发，积淀出独特的绘画技巧，曾在巴黎陶醉于印象派作品的凡·高必定也看到了这幅作品。

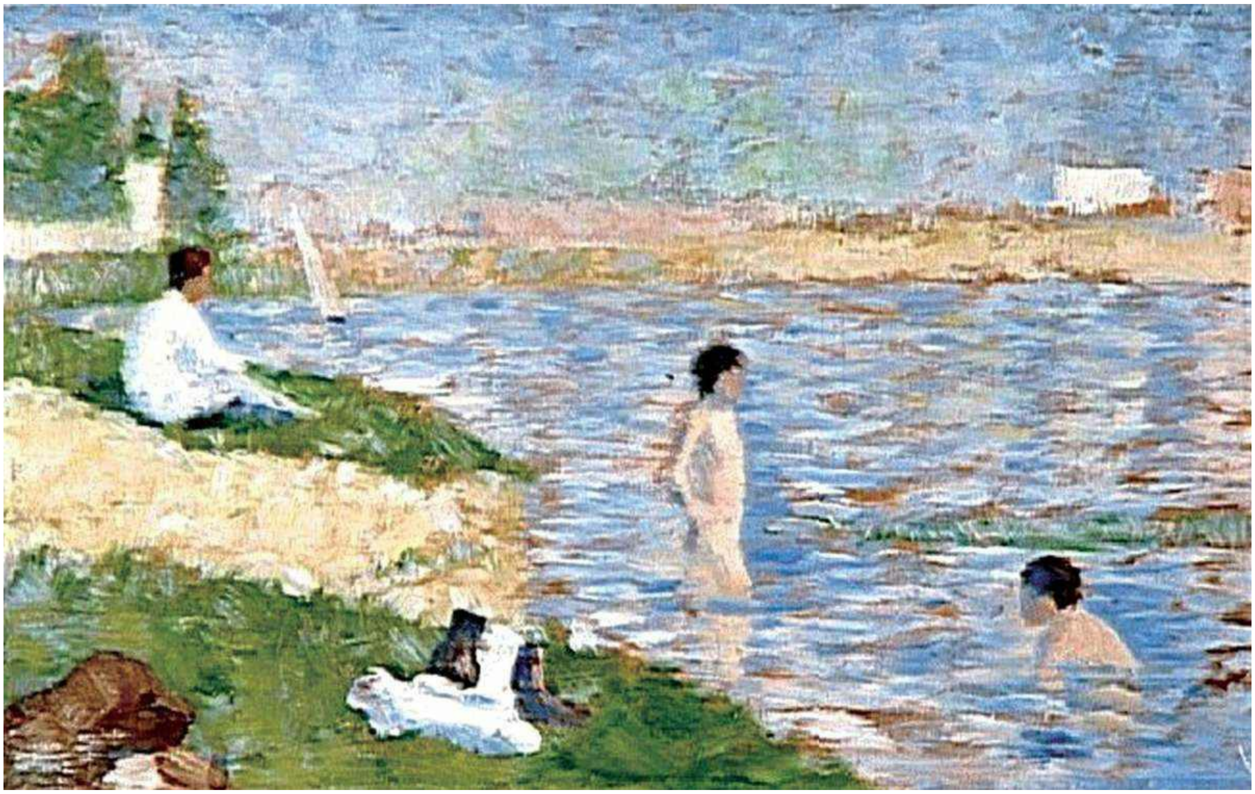
乔治·皮埃尔·修拉

《安涅尔浴场》习作

1883年，木板油画，15.5cm×25cm

绘画与现实，二者的关系密不可分。在画家意识到可以融入感觉和情绪进行主观创作之前，绘画的任务均是“如实”再现现实，印象主义自然也未放弃这一点。同以往绘画的不同之处仅在于印象主义欲描绘的是依据我们的感官“看到的”不同世界，而不是“如实”地再现，而印象主义在这方面则面临着某种矛盾，因为“看到的”世界无论何时都是主观的。为解决这一矛盾，必须确保能引起众人共鸣的某种客观性。

德加、塞尚、雷诺阿等画家意识到了印象主义的局限，雷诺阿吐露称“感觉就像走进了死胡同”，最终回归了古典主义。也有一群画家并未放弃印象主义，而是寻找解决方案来克服印象主义的局限，他们便是以乔治·皮埃尔·修拉为代表的新印象派。新印象派一词源于修拉的作品。



乔治·皮埃尔·修拉/《安涅尔浴场》（Étude pour “Une baignade à Asnières”）习作

修拉在1884年的沙龙展上展出了《安涅尔浴场》，落选后的同年5月，他再次在独立艺术家画展上展出了该作。对此深有感触的西涅克及其他自然派画家和修拉志同道合，他们反对当前印象派提出的主观写实主义，决定从科学的角度克服这一点。评论家费利克斯·菲尼翁（Felix Fignon）首次使用了“新印象主义”一词，他声称“印象主义是‘本能的’‘瞬间的’，与之相反，新印象主义以‘永恒性’为基础”，对新印象派予以积极支持。他还是修拉的忠实粉丝，后来购买了修拉所有与姿势有关的系列作品，并一生珍藏。

19世纪出版的科学理论图书对修拉采用的点彩法影响巨大。修拉对19世纪化学家米歇尔·欧仁·谢弗勒尔（Michel Eugène Chevreul）的《色彩的和谐与对比原理》（*De la loi du Contraste simultané des Couleurs*，1839）、美学家查尔斯·白兰克（Charles Blanc）《造型艺术的文法》（*Grammaire des Arts du Dessin*，1867），美国物理学家奥格登·鲁德

（Ogden Rood）的《现代色彩学》（*Modern Chromatics*）等著作感触颇深，随即找了谢弗勒尔，并参与了他关于光对色彩影响范围的实验。在这一过程中，他关注到色彩随着周边颜色的变化而变化，若将颜料混合，色彩会变暗，但光线的混合会提升亮度。

若在调色板上混合颜料，颜色变暗是不可避免的。但用微小的笔触将其分别并列画在画布上时，颜色在观赏者眼睛里混合的同时并不会变得浑浊，点彩法自此诞生。修拉坚信若把所有色彩放在帆布上重新组合，会更加贴近现实世界。通过此方法，画家可以把主观印象更加客观地表现出来。他将此法自称为色彩光线主义，但从描点这一技法来看，世人一般将其称为点彩法。

准确而言，《安涅尔浴场》并非全部由点彩法创作而成。在1886年第八届，即最后一届印象主义画展上展出的《大碗岛星期天的下午》（*Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte*）被誉为"新印象主义的宣言书"。虽然后期修拉对该作品进行了部分加点补色，但从整体上看，该作品最初是运用点彩法创作的。该作品实现了随光线而变化的色彩创作，并以印象派钟爱的都市闲暇为主题。但与传统印象派作品不同的是，该作品并未描绘瞬间的印象。在画面上可以看到夏天在塞纳河大碗岛郊游的人们，不同职业的男男女女身着当时的流行服装，享受郊游的欢乐。



乔治·皮埃尔·修拉/《安涅尔浴场》，1884年，布面油画，201cm×300cm，英国国家美术馆

欣赏该作品的人无论是评论家还是群众，都表现得无比惊讶。他们对作品进行了严厉的批评，其程度仅次于第一届印象主义画展时对塞尚作品所做的批评。该作品让人觉得人物位置若稍有变动，整体的构图便会被破坏，而修拉是通过精确计算完成了作品创作的，这一点显得尤为讽刺。画中所有的人物形象都是按照维特鲁威比例而作，仅从这一点就可以看出修拉的严谨态度。但人物动作看起来颇为生硬，仿佛剧中的一个场景，这是由于画家在一定程度上考虑了当时对流行敏感的资产阶级缺乏个性的特点。



乔治・皮埃尔・修拉/《大碗岛星期天的下午》，1884—1886年，布面油画，207.5cm×308cm，芝加哥美术馆

修拉为创作这幅作品，花了3年的时间来到大碗岛进行人物写生，共画了20多幅素描和40多幅习作。创作时不画轮廓线，仅用点彩法填充整个画面，单凭想象就可以预估到在此过程中需要花费巨大的时间和精力。实际上用点彩法创作一幅作品需要投入少则1年，多则2年的时间，这幅巨作亦是足足耗时2年才得以完成。修拉作为画家活动的10年间仅留下7幅油画的原因也在于此。

《安涅尔浴场》现藏于伦敦的英国国家美术馆，《大碗岛星期天的下午》则藏于美国芝加哥美术馆，在奥赛美术馆可以欣赏到修拉为创作这两幅画而创作的素描及习作。

乔治·皮埃尔·修拉

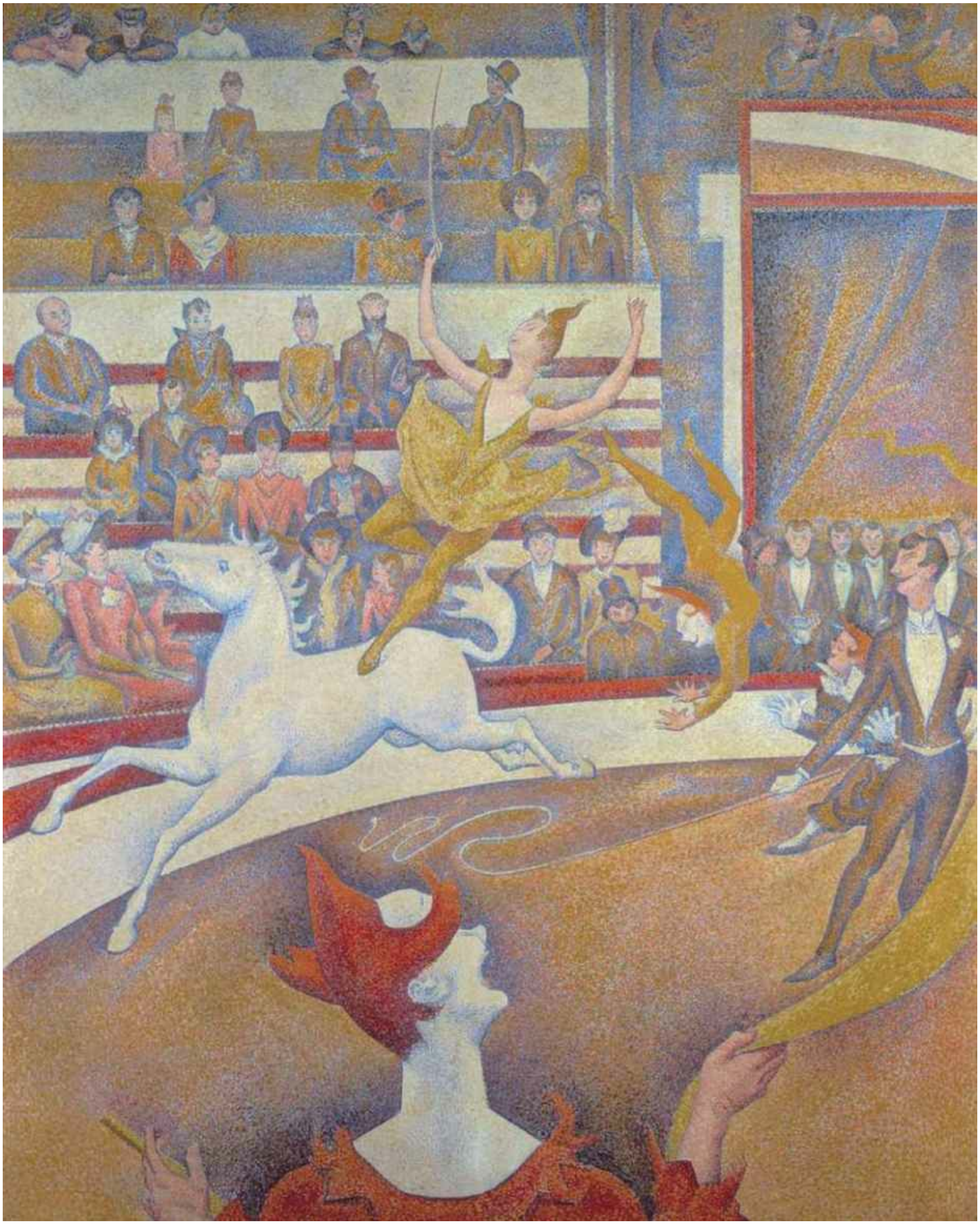
《马戏团》

1890—1891年，布面油画，185cm×152cm

《马戏团》（*Le cirque*）是修拉的最后一幅作品。前方舞台上的杂技以在马背上表演的少女为中心展开，后侧则是观看杂技的观众形象。为表现杂技的动感和紧张感，修拉在作品中的缜密构图和布局尤为引人注目。他在整体螺旋形的构图中，捕捉了杂技演员们单脚支撑身体或悬浮在空中的瞬间。

奇怪的是画作中描绘的人物依然是死板的、人为的。与夸张的杂技动作相比，观众坐着纹丝不动，表情几乎也被省略了。画面的前方与后方如同全然不同的两幅作品被衔接在了一起，而把它们衔接在同一个画面上的，仅是同一色调的笔触而已。

在不画轮廓线，仅用色点来描绘对象的过程中，要刻画出人物的细微姿势和表情几乎是不可能的。尽管如此，画作整体上的不自然感无法消除作品给人刻意而为的印象。在修拉的作品中，不仅仅是色点，人物的动作和表情也经过了精确的“布置”。



乔治·皮埃尔·修拉/《马戏团》

修拉留下了多幅以康康舞或杂技等娱乐为题材的作品。为了绘画，他曾经常出入梅德拉诺马戏团。马戏是当时人们喜爱的娱乐之一，也是印象派画家们乐于描绘的素材。修拉的主要作品亦同其他印象派画家一样，表现了享受闲暇时光的都市人风貌，但貌似在他的眼里，这从某方面而言是一致的、千篇一律的。大众对流行反应很敏感，同时也是在被动地接受，因此修拉将《大碗岛星期天的下午》和《马戏团》中的人物刻画得如同人体模型一般。

虽然如此，修拉并非对大众文化持否定看法，他也曾描绘当时引发争议的埃菲尔铁塔，说他未错失近代文化的双重性这种表述似乎更恰当。《马戏团》在1891年第7届独立艺术家展上展出，但本次展览修拉未能坚持到最后。由于在展览期间所患的流感恶化，他在展览结束前去世，终年31岁。

由于修拉突然去世，挂在展馆墙上的作品被系上了黑色飘带。修拉和同居的恋人膝下有个13个月大的儿子，在他死后，大家才知道他们的存在。关于此事，修拉的家人和同事们均不知晓，也没有任何记录流传下来，如同在作品中看到的计算好的构图一样，这让人切实感受到修拉性格上的严谨。修拉被葬在巴黎的拉雪兹神父公墓，几天后，他的儿子也因受父亲疾病传染而去世。接连送走恋人和儿子的修拉的恋人是他的另一部作品《擦粉的女人》（*Young Woman Powdering Herself*）中的主人公。这幅作品收藏于伦敦考陶尔德画廊（The Courtauld Gallery）。



乔治·皮埃尔·修拉/《擦粉的女人》，1880—1890年，布面油画，
95.5cm×79.5cm，考陶尔德画廊

修拉留下了7幅巨作，40多幅习作、速写，以及500多幅素描作品。

与为数不多的作品相比，他在美术史上留下的成绩着实令人慨叹。将色点解体之后，再依靠我们的感知进行重组的想法，超越了此前的绘画领域，给如雷诺阿所言“走进死胡同的印象主义”开辟了新的视角。在这里问“什么更接近实际”是毫无意义的，没有人握着打开答案大门的钥匙，只是我们可以预料到，认真思考并持续探索这一问题的人便是在印象派之后登场的现代派艺术家们。

现代派画家亨利·马蒂斯和安德烈·德朗（André Derain）等野兽派画家把修拉的色彩理论运用到了作品中。罗伯特·德劳内（Robert Delaunay）和吉诺·塞韦里尼（Gino Severini）等立体主义和未来主义画家们也曾尝试点彩法。在奥赛美术馆可以看到这一历程，千万不要错过这一机会。

光与女人

贝尔特·莫里索

《摇篮》

1872年，布面油画，56cm×46cm

马奈的作品中经常出现一个有着黑色瞳孔的神秘女人。从《戴紫罗兰的贝尔特·莫里索》和《持扇的贝尔特·莫里索》等题目中可以得知，她是一个叫贝尔特·莫里索的女人。对于大多数人来说，她的名字是通过马奈的作品被记住的。如同对雕塑颇具天赋的卡米耶·克洛岱尔（Camille Claudel），却只作为罗丹的恋人或徒弟为人们所熟知一样，莫里索也被大画家马奈的影子遮挡。但贝尔特·莫里索是在沙龙展中获得认可的女画家，也是自始至终引领印象派的重要人物。

莫里索是洛可可艺术家《秋千》的作者——弗拉格纳尔（Jean-Honoré Fragonard，1732—1806）的曾孙女，是一名行政官员的女儿。当时，她身为一名女性，罕见地得到了父母的支持，成了画家。和马奈一样，出身于资产阶级的莫里索显得优雅而知性，最重要的是她在绘画方面才华出众。自1860年起，莫里索正式开始在卡米耶·柯罗的画室学习绘画。1863年，年仅22岁的莫里索凭借两幅风景画入选沙龙展，而这一年正是马奈的《草地上的午餐》落选之年。此后，莫里索的作品持续入选沙龙展。


贝尔特·莫里索/《摇篮》（Le berceau）

莫里索和同样跟随柯罗学习绘画的毕沙罗、雷诺阿、莫奈、德加成了密友同事，同时也走上了印象主义的道路。从1874年首届印象主义画展开始，除了一次例外，她参加了其他的所有展览。莫里索是一位颇有信念的画家，马奈死后，她始终没有放弃处于瓦解危机中的印象主义。

她的作品大多描绘的是家庭和睦的场景或是母亲和孩子们的日常。人们称她的作品通过特有的细腻感和淡雅丰富的色彩，将油画表现得如同水彩画一样明亮透彻。但因为其女性身份，她的部分作品被评价过低，一些评论家甚至经常误认为她是个模特儿。

莫里索从小和姐姐艾德玛一起画画。艾德玛也有着不亚于莫里索的才华，但结婚后的她放弃了自己的画家梦想。相反，莫里索自始至终都未放弃自己的梦想。当时仅仅因为她是女性，身为画家的她，生活并不容乐观，时至今日，她被人们誉为“引领印象主义的隐藏的珍珠”。

在1874年举行的首届印象主义画展上，评论家们对莫奈和塞尚等大部分印象派画家都进行了批评，但对莫里索的作品却表现得相对友好。莫里索共展示了9幅作品，其中《摇篮》最受好评。画作中的艾德玛注视着熟睡中的女儿。关于这一形象的描绘，评论界称：“没有什么能表现得比画中的母亲更写实、更温柔了。母亲向孩子沉睡着的摇篮倾着身子，巨大的薄纱微微映照出粉嫩的孩子形象。”

与莫奈和塞尚的作品相比，莫里索作品的主题和完成度明显没那么破格，但因摇篮上的薄纱，画面整体呈对角线，这种构图是一次大胆的尝试。泛蓝的床单和轻盈的布料，以及女性衣料所形成的对比也格外抢眼。



贝尔特·莫里索/《绣球花（两姊妹）》[L'hortensia（Les deux soeurs）]，1894年，布面油画，73.1cm×60.4cm

爱德华·马奈

《戴紫罗兰的贝尔特·莫里索》

1872年，布面油画，55cm×40cm

马奈以贝尔特·莫里索为模特儿创作的首部作品是《阳台》，随后又以她为模特儿创作了10幅作品。画作中的莫里索一直是知性而有魅力的。同《奥林匹亚》及《草地上的午餐》中的模特儿维多琳·默兰相比，二者给人的感觉截然不同。

马奈和莫里索的初次相识要追溯到1868年。马奈在卢浮宫偶然遇到了正在临摹大师作品的莫里索。马奈最初只是感叹于她的素描实力，后渐被她那双优雅深邃的眼睛吸引。对于二人的关系众说纷纭，他们担当彼此的模特儿，对对方的画作不吝忠告和建议。他们虽是师生关系，但马奈的朋友、小说家乔治·莫尔却说："如果马奈没有结婚，莫里索无疑会和他结婚。"

在《戴紫罗兰的贝尔特·莫里索》（*Berthe Morisot au bouquet de violettes*）中，她身着一件灰黑色礼服，戴着一顶有着华丽紫罗兰装饰的黑色帽子。在整个被染成黑色的画幅中，马奈描绘出一个纯真而又性感的女人形象。马奈经常用紫罗兰来比喻莫里索，人们对他为何偏要用紫罗兰来进行比喻颇感好奇。

紫罗兰在宙斯和伊娥的神话中登场。在神话中，已婚的宙斯同河神的女儿伊娥共坠爱河，但因宙斯的妻子赫拉怀疑两人的关系，宙斯便将伊娥变成了一头小牛。变成了牛的伊娥，为躲避赫拉的监视，历经千辛万苦，最终化身为夜空中的星星。伤心的宙斯回想着伊娥蓝色的眼眸，创造了紫罗兰。这似乎也表明了马奈当时的心境，但事实是否果真如此，却无从考证。

马奈有家室，他的妻子苏姗比他年长两岁，是一名荷兰钢琴家。苏

姗曾担任马奈兄弟的钢琴老师，并生下了私生子“莱昂”，有传闻称实际上她是马奈父亲的情妇，莱昂也是马奈父亲的儿子。坊间有推测称，因家族重视名声，为了隐瞒父亲的不正当关系，马奈才与她结婚，但这仅是传闻。苏姗曾在马奈的作品中多次出现，但画作中的她总是面无表情，仅从这一点就可以看出，马奈对待二人的态度颇有不同。

在这幅画中，莫里索身边环绕的黑色使她的面容和眼睛粲然生色。该作品是马奈以她为模特儿所作画作中的晚年作品。诗人保尔—瓦勒里（Paul-Valéry，1871—1945）看到这幅作品后评价道：“我认为这幅抽象画是马奈艺术的精髓。最引人注目的便是黑色带来的完全黑暗。黑色的力量与单纯的背景、白里透红的洁净肌肤、现代感和新鲜感十足的帽子所具有的独特轮廓，即包裹人物外表的帽子流苏，以及系带蝴蝶结的形状、凝视某处的视线，这个有着大眼睛和深邃眼神的模特儿诉说着某种缺失的存在。”


manet 72

爱德华·马奈/《戴紫罗兰的贝尔特·莫里索》



爱德华·马奈/《阳台》，1868—1869年，布面油画，170cm×124.5cm

显然，莫里索也甚是喜爱该画作。马奈去世之后，她就将其收入囊中。这幅作品1998年被卢浮宫收藏。

玛丽·卡萨特

《花园里的少女》

1880—1882，布面油画，92cm×65cm

在印象派阵营中，除了贝尔特·莫里索之外，还有一名女性画家，名叫玛丽·卡萨特，她参与印象主义画展是在1878年，比莫里索晚两年。她出生于美国一个富裕的家庭，在欧洲旅行过程中，参观了巴黎万国博览会，并被巴黎的进取氛围吸引，深信可以实现自小就怀着的画家梦，但由于巴黎国立高等美术学院拒绝了她的入学申请，她开始在个人画室里学习绘画。

最先发现她的才华，并劝她积极加入印象派的人是德加。德加在1874年的沙龙展上看到她的画后赞叹不已，同时将她介绍给了其他画家。卡萨特在欧洲各国游历的同时，熟悉了各种材料和多种绘画技巧，掌握了色粉画、铜版画和铜板雕刻等技法。

卡萨特在日本版画上的造诣也颇深。1890年，她在巴黎举办了大规模的日本版画展，大多数画家都感受到了日本浮世绘那种将日常生活予以诙谐表现的艺术魅力。在马奈的《埃米尔·左拉像》（1868）和德加及高更等印象派艺术作品中，也能够寻找到浮世绘的痕迹。卡萨特积极采用浮世绘的透明色彩、平面构图及装饰性要素，运用明晰准确的轮廓来刻画人物，注重用图案或装饰而非形态来填充画面，这种才华横溢的技法引起了德加的关注，可以看出德加后期的作品“浴盆”系列受到了她的影响。

即便有卓越的才华，但身为女性，若想得到同男性一样的待遇并非易事。在那个女性连自由外出都不易的年代，创作素材会受到限制。莫里索和卡萨特的画作均以家庭中女人的生活或孩子们为主题的原因也在于此。卡萨特留下了多幅描绘用毛巾为洗完澡的孩子擦拭身体的母亲形

象，或以喝茶、照镜子的女子为素材的画作。《花园里的少女》（*Jeunefille au jardin*）就是其中一幅。

该画作在1886年印象主义画展中展出，主人公是一个低头认真做针线活的少女。以快速的运笔来捕捉瞬间的印象派技法、盛开的橘黄色花朵和女人的白裙所形成的强烈色彩对比均突显出卡萨特的大胆。不知是否因为右侧倾斜的道路被切断，画作同时给人一种不安感。画面中低头做针线活的少女，给人一种无奈的异乡人之感。卡萨特是定居在巴黎的美国人，和她一起来巴黎的妹妹卧病在床，她虽未婚，却要照顾家人。



玛丽·卡萨特/《花园里的少女》



玛丽·卡萨特/《沐浴的孩童》（The child’s bath），1891—1892年，布面油画，100.3cm×66cm，芝加哥美术馆

卡萨特居住在巴黎郊外瓦兹河畔的一间小房子里，一生都在这里作画。过了70岁以后，她的视力逐渐下降，最终停止了创作活动。她生前的名气远不如其他印象派画家，而和莫里索相比，她更像是个配角。卡萨特去世之后，她的画作才得到世人的认可。虽然她1904年获得了法国荣誉军团勋章，但其画作的真正价值是在很久之后才开始被人们重新审视。

我们要铭记卡萨特的最重要的原因便在于，她在向美国人介绍并传播印象派的过程中发挥了重要作用。她向美国上流社会的朋友和画家介绍印象派的作品，对美国艺术产生了持续性的影响。因此提起印象派，除了马奈、莫奈或者雷诺阿等知名画家，我们也要记住有个叫“玛丽·卡萨特”的画家，曾默默守候并传播着印象主义。

克劳德·莫奈

《临终的卡米耶》

1879年，布面油画，90cm×68cm

莫奈把临终的妻子记录在了自己的画作当中。面对即将永别的妻子，他没有紧握她的双手，而是拿起了画笔。相较于丈夫的角色，莫奈似乎更加热衷于画家这一角色。若说这是他特有的哀悼妻子的方式，却又是如此残酷冷漠。也许这应该被称作是彻底的画家精神，但在妻子的立场上来看，他终究是个残忍的丈夫。

在给朋友的信中，记录了莫奈当时的内心活动。“某日，我格外珍惜的女人在等待死亡。死亡来临了，那一刻我非常惊讶。我发现了本能地追求越发浓郁的色彩变化的自己。”信中可以感受到莫奈有一种负罪感，同时他也的确无法错过那种逐渐消散的光芒。

但我深信莫奈是极为悲伤的，如同无法相信妻子的死亡一样，他把这一场景描绘得像是梦中的一个场景。作品中的妻子紧闭双眼，连呼吸都觉得费力，这传达出画家的痛惜之情。她的面容仿佛被面纱遮住一般，就像莫奈所言，渐渐消失在空气中。卡米耶在去世的瞬间还在做莫奈的模特儿。


Claude Monet

克劳德·莫奈/《临终的卡米耶》（Camille sur son lit de mort）



克劳德·莫奈/《野外人物画习作，撑着阳伞向左转身的女人》（Essai de figure en plein air: Femme à l’ombrelle tournée vers la gauche），1886年，布面油画，131cm×88.7cm

两人初次相遇时，卡米耶是一个18岁的少女。随即坠入爱河的两人很快决定结婚，但莫奈的父亲不认可卡米耶，切断了对莫奈的经济支持。未能举办结婚典礼的两人生下了长子尚，同时又必须面对生活上的贫穷。当时的莫奈是一个没什么收入的新人画家，别说颜料，连买食物的钱都没有。无法在巴黎生活下去的二人搬到了巴黎郊区名为阿让特伊的小村子。即便如此，贫穷并未掠走幸福。在这里，莫奈画了很多关于妻子和儿子的作品，通过《阿让特伊的罂粟花田》（1873）、《散步》（1875）、《撑阳伞的女人——卡米耶与尚》（1875）等作品，可以得知他们当时的生活多么幸福。莫奈捕捉到向前走着的妻子回首看他的一瞬间，整个画作洋溢着他对妻子的爱和宁静祥和之感。

同之前将人物置于远处风景之中的作品相比，莫奈这一时期的画作多以静享平和田园生活的人物画为主，作品人物大多是卡米耶与尚。在莫奈的所有作品中出现次数最多的人物当属卡米耶。如同描绘风一般，轻抚着，在空中飘散，这种莫奈独特的表现手法也形成于这一时期。

然而令人遗憾的是，莫奈的幸福未能持久。1878年，卡米耶生下第二个儿子后因怀孕中毒而生命垂危。莫奈守护着临终前的妻子，心情非常郁闷。妻子同自己在10多年的岁月中同甘共苦，经历了贫穷和风雨，现在即将留下两个儿子永远离开。

在恋人的死亡面前，艺术家们往往无能为力，继而崩溃。夏加尔（Marc Chagall）在失去自己生平挚爱的妻子贝拉时，9个月未能创作。作为“莫蒂里安尼的恋人”为世人所熟知的模特儿兼画家珍妮，受莫蒂里安尼死亡的打击而自杀。

在极度的悲痛当中创作了名作的莫奈，在一段时间内甚至无法执笔。也许莫奈感觉到，在携手度过最幸福时光的妻子去世的瞬间，自己将无法再次拥有当初的感受，但无论如何，他都想要抓住逝去的那一瞬

间，这是莫奈爱她的方式，也是挽留她的方式。曾经在户外观察光线变化的莫奈开始终日待在室内，有人称自卡米耶去世后，户外创作的莫奈的印象主义走向了没落。后来他也创作了几幅户外人物作品，但大多略去了面部的描绘。

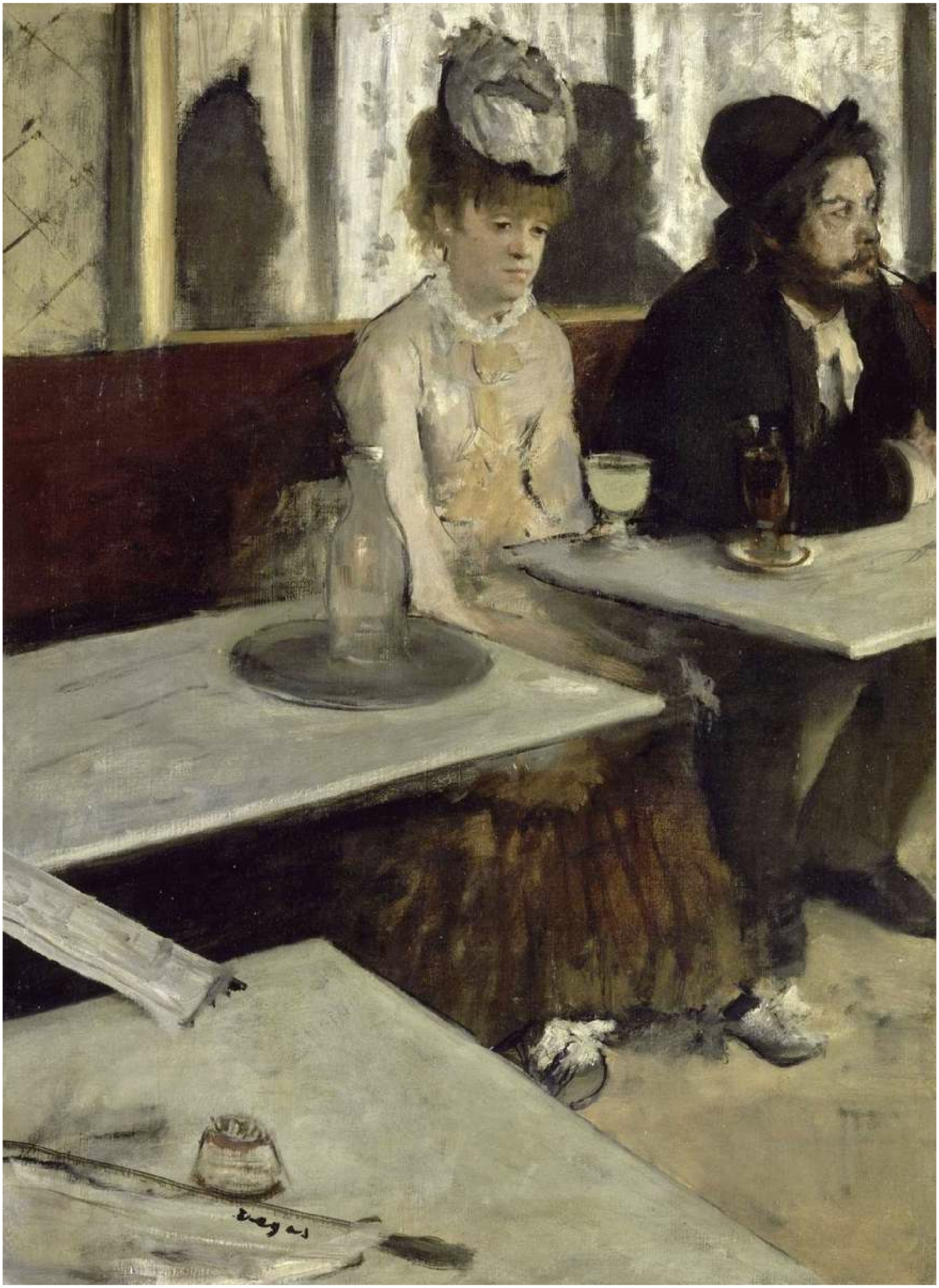
巴黎的忧郁

埃德加·德加

《苦艾酒》

1873年，布面油画，92cm×68.5cm

象征近代美术运动的印象派的诞生与夏尔·波德莱尔的存在密不可分。被19世纪现代都市巴黎魅惑的波德莱尔，与其说是“法国的诗人”，不如说是“巴黎的诗人”。在散文诗集《巴黎的忧郁》（*Le Spleen de Paris*）中，波德莱尔说“爬上山头像望向爱人一样充满‘满足之情’俯瞰城市”，表达了对巴黎深深的喜爱之情。值得注意的一点是，他对饱含喜爱之情的颂歌却冠以“忧郁”之题。


Degas

埃德加·德加/《苦艾酒》

19世纪末，文化和艺术最为流光溢彩的巴黎，实际上却似一个病入膏肓之人，和外表看起来的样子大不相同。波德莱尔在后记中高呼："我爱你，哦，肮脏的首都！妓女们，还有强盗们，他们经常给我带来，愚昧的俗物们所不知的各种快乐。"波德莱尔视线停留之处并不是巴黎华丽的外表，而是在郊区陋巷、冷清阁楼等孤独寒碜之地生活的人。比如，老乞丐、可怜的老者和病人、街头妓女等都是作品的主人公。波德莱尔将《巴黎的忧郁》概括如下：

> 巴黎天空、氛围及街道的所有暗示，所有意识的跳跃，所有梦想的忧郁、哲学、梦，以及逸事……
>
> ——《费加罗报》（Le Figaro），1864年2月7日

《巴黎的忧郁》的一个封面就是用《苦艾酒》做装饰的，这绝非偶然。波德莱尔所意识到的笼罩着巴黎的忧郁也感染着埃德加·德加。人为的城市风景、被遗忘的市民的日常生活，紧随画家的视线，便会与波德莱尔的"巴黎的忧郁"不期而遇。尤其是《苦艾酒》这幅作品清晰体现了时常环绕在巴黎市民周围的孤独与疏离感、紧张与空虚、倦怠与寂寞。

该画作在1876年的初次画展上遭到了评论家们的严厉批评。1892年，画作买主在伦敦克里斯提拍卖行将该画拍卖，也许是因为作品给人忧郁又倦怠的感觉，该作曾六易其主。好似将画面横切的对角线构图以及貌似悬浮在空中的无腿桌子都给人一种不安感。作品背景是艺术家们经常聚集的位于蒙马特的新雅典咖啡馆。画中男士虽穿着西装、戴着礼帽，但看起来还是很寒酸。由于过度饮酒，他的鼻子通红。女士也戴着礼帽，穿着白色礼服，但表情却显得绝望。

为刻画疲于生活、失去希望的男女肖像，德加亲自拜托他的朋友充

当模特儿。男士是没落贵族画家马塞兰·台斯色丹，女士则是演员爱伦·安德雷。两人在一片静寂中毫无交流，并排而坐，仿佛时间静止了一样。男士叼着烟斗，茫然地望向窗外。女士面前放着穷人的毒品——一杯浓烈的苦艾酒。女士好似醉了一样怔怔地盯着酒杯，苦艾酒浓浓的酒味好似在空气中飘荡。

苦艾酒在兰波的诗、波德莱尔的小说及凡·高、图卢兹·罗特列克和毕加索的画中都曾出现过。许多艺术家都把苦艾酒作为创作素材。兰波曾这样歌颂它："散发着绿色光芒的苦艾酒带来的醉意是最优雅、最轻盈的衣物"。奥斯卡·王尔德说："一直喝的话，能看到郁金香从地上冒出来，或能达到可以看到你想看之物的境界。"因其价格低廉，除了艺术家，贫穷的劳动者经常在结束辛苦劳作之后，聚在咖啡馆共饮苦艾酒，直到很晚。

在法语中，苦艾酒指艾草。实际上，香艾和茴芹也主要被作为香料使用。因其淡淡的翡翠色，苦艾酒也被称为"绿色妖精""绿色魔女"，实际上它并不甘甜。苦艾酒里含有令人产生幻觉、会引发视觉障碍的成分，严重的话会造成死亡。诗人保罗·魏尔伦（Paul Verlaine）两天喝了100杯苦艾酒之后点着了妻子的头发；凡·高因为苦艾酒中毒产生幻觉割了自己的耳朵，由于这一不幸的事故，凡·高至今仍出现在苦艾酒的海报上。苦艾酒象征了当时侵蚀着巴黎的忧郁和倦怠。

埃德加·德加

《明星》

约1876年，色粉画，58.4cm×42cm

德加从19世纪70年代开始把代表下层人民的洗衣妇作为绘画的主要素材。需要注意的一点是，以前在报纸上出现的劳动者作为绘画主题开始登场。德加选择洗衣妇等劳动人民当模特儿是受自己平日尊敬的画家奥诺雷·杜米埃（Honoré Daumier，1808—1879）的直接影响。埃米尔·左拉也给《小酒店》（*L’Assommoir*）的主人公绮尔维丝赋予了洗衣妇这一职业背景。

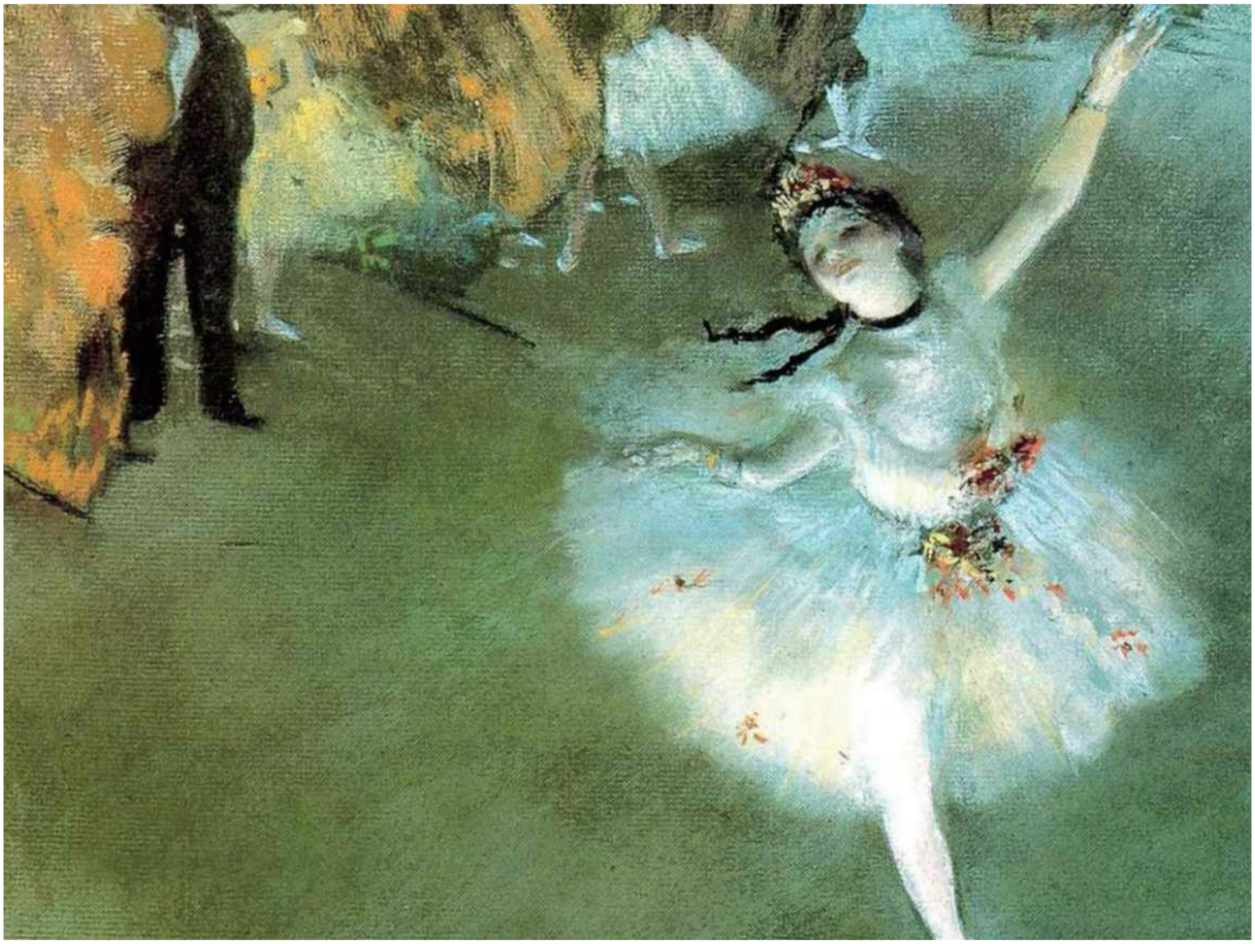
当时，洗衣妇代表着女性劳动者，是最受歧视的职业之一。她们还需照料家庭，生的女儿大多也摆脱不了成为洗衣妇、舞女、画家的模特儿或是妓女之类的命运。在小说中，绮尔维丝的女儿娜娜也是演员出身，后来成了高级妓女。曾经给雷诺阿和罗特列克做过模特儿的苏珊娜·瓦拉东也是洗衣妇的私生女。产业和文化灿烂绽放的巴黎，在华丽的背后隐藏着底层人艰辛的生活，周而复始，循环往复，令人扼腕。

除洗衣妇之外，德加经常描绘的还有同洗衣妇之女并无二致的舞女。在奥赛美术馆可以欣赏到德加以舞女为模特儿的许多作品。德加的父亲是位银行家，他小时候生活富裕，后来父亲去世，弟弟事业破产，从19世纪70年代开始，他就不得不担负起家庭的重担。对于靠卖画为生的德加来说，以舞女为主题的画是最大的经济来源。《明星》（*L’étoile*）是他的代表作，因这幅画他还得到了一个绰号，被称作是“舞姬的画家”。购买了该作的卡耶博特在遗言中称要将自己的收藏品捐赠给国家，其中就包含《明星》这幅作品。

许多芭蕾舞女都留在了德加的画中，但是在舞台上翩翩起舞的舞女形象并不多，德加的画作描绘的大都是舞女表演前后或是在排练室、练

习室的场景。《明星》捕捉到了芭蕾舞女单人表演时翩翩起舞的场景。只是在作品构图上，这幅作品和德加的其他作品一样给人一种不稳定感。人物过于偏向一侧，舞台背景占据了大幅画面。德加虽曾将芭蕾舞女称赞为“移动的画像”，但对她们的面孔却鲜有仔细的描绘。真正映入眼帘的就像照片捕捉到的瞬间动作。

另一个值得注意的地方是，舞台后方有一个穿着黑西服的男人正注视着芭蕾舞女。当时，在歌剧院附属的芭蕾舞学校学习跳舞的大都是10多岁的少女，她们大部分都是前文中提到的贫穷劳动家庭的女儿。歌剧院里富有的顾客们支付一定的费用，便可在演出结束后与少女们见面，伴随着的便是卖淫活动。德加想要表现的，正是华丽的舞台背后所隐藏的少女们不堪的现实。



埃德加·德加/《明星》



埃德加·德加/《熨衣妇》，约1884—1886年，布面油画，76cm×81.5cm

德加50岁以后视力急剧下降，连调色都变得吃力的他能使用的材料只有色粉。此时他开始创作《沐浴者》系列作品，在印象主义的最后一次画展——第八届印象主义画展中展出，给人们带来了震撼。之前裸体画中展示的动作非常有限，但在《沐浴者》系列作品中，女人在沐浴时梳头的样子十分写实。德加的《沐浴者》系列作品给罗特列克带来了诸多灵感。

图卢兹·罗特列克

《床》

约1892年，麻丝油画，53.5cm×70cm

提起对19世纪末的征兆有所预见的另一位作家，便是红磨坊的画家图卢兹·罗特列克。19世纪末，画家、文人等艺术家开始在巴黎城郊蒙马特一带聚集。这些艺术家包括罗特列克、雷诺阿、毕加索、莫蒂里安尼、纪尧姆·阿波利奈尔（Guillaume Apollinaire，1880—1918）和普鲁斯特（Marcel Proust，1871—1922）等。蒙马特山坡上的大型卡巴莱红磨坊歌舞厅于1889年开业，图卢兹·罗特列克是这里的常客。每天往返于此处的他将卡巴莱舞女和妓女绘入画中，一跃成为红磨坊和蒙马特街头巷尾的知名人士。

沿着奥赛美术馆一楼的展厅方向走到最后一间展室，便可以与他相遇。最先映入眼帘的作品自然是《红磨坊舞会》。该作对红磨坊的内部场景进行了描绘，充分捕捉到了舞女们快速舞动的瞬间，精彩地再现了画家的素描实力。罗特列克素描水平出众，他本人也认为在绘画中，素描最重要，而色彩只能起到营造氛围的作用。



图卢兹·罗特列克/《床》（Le lit）

能让人切实感受到罗特列克素描实力的要数《床》这幅作品。罗特列克同红灯区女人同苦同乐，出版了版画集《她们》（*Elles*），描绘了她们的私生活及极为私密的瞬间，甚至还描绘了激情接吻的同性恋人，《床》亦收录在其中。但正因如此，罗特列克遭人非议，落得了“颓废画家”之名。他在蒙马特举办的个人画展被警察监视，甚至被强行撤展。这其中最大的原因就在于他的画作里描绘了同性恋人，而这在当时属于禁忌。

《床》中的女子均为同性恋，许是因为生活艰辛，她们沉浸在睡梦中。能够共眠的这张床于她们而言，是唯一的安乐之所。罗特列克平时看到红灯区的同性恋人，也会说“极好，其他没有比这更明了的了”，并

视其为最佳模特儿。罗特列克对红灯区女子的感情可以从豪瑟对颓废主义的评论中看出。颓废主义是19世纪末席卷欧洲的一种社会现象，指的是脱离现实、沉醉于唯美主义的不正常风气。他们忧郁颓废，在性方面有着肉欲、变态、复杂之感。豪瑟解释称他们对娼妓的同情和支持是对建立在资本主义社会及家庭之上的“道德反抗之表现”。

豪瑟称妓女是“被除了根的人，被社会驱逐的人”，不仅“与资产阶级形态的制度性爱情相对抗”，“在激情中依然冷静，面对自己激发的快乐总是冷眼旁观，当别人恍惚沉醉时，也保持着孤独和淡漠”。简而言之，娼妓就是“艺术家的孪生同胞”。

罗特列克虽出身贵族，但因身材矮小，加之只进行有违道德传统的绘画创作，几乎被逐出家门。他是“举旗反对贵族文化和资产阶级文化的叛逆者”，同娼妓这另一群叛逆者一起游荡在蒙马特一带。面对彻夜饮酒的罗特列克，朋友们都很惊讶他到底何时进行绘画创作。在别人面前，他是一个酒后混迹于娼妓中的酒精中毒者，而当独自一人时，他便会创作直至酒醒，这便是罗特列克。

这里再次引用波德莱尔的话，他在有关“人群”的诗中写道：“孤独而沉思的漫步者，从同所有人的交往中汲取一种独特的迷醉。能够轻易融入人群的人深知狂热的乐趣……他将环境给予的所有职业、所有欢乐和所有痛苦视为一己之物。”正如波德莱尔所述，罗特列克的唯美主义将“所有欢乐”与“所有痛苦”都视为自身之物，完全将自己创作成了艺术作品。

19世纪末，巴黎被以罗特列克为代表的颓废主义侵蚀，这一“美好时代”被称作艺术的黄金时代。从19世纪90年代起，以巴黎为中心，音乐、文学、美术百花齐放，但也撒下了颓废和享乐的种子。罗特列克旨在通过以红灯区女性为主题的作品创作来捕捉时代真实的一面。

保罗·高更

《塔希提少女》

1891年，布面油画，69cm×91.5cm

拒绝文明，逃离到原始岛屿塔希提岛的画家——一提起保罗·高更这个名字，这一想法便会在脑海里涌现。我们所熟悉的高更画作是1891年之后的作品，大部分创作于塔希提岛。高更原是在证券公司任职的一名普通员工，育有5名子女。1876年，他的作品《威洛里森林的风景》入选沙龙展，由此步入画坛。步入画坛的第七年，他决定辞职专心创作，这同抛弃家庭并无二致，因为默默无名的画家要想养活六口人是难以实现的梦想。无法忍受生活艰辛的妻子带着孩子们回到了在丹麦的娘家。高更在决定做一名画家的同时，失去了他以前的生活和家庭。

在绘画创作上起步较晚的高更，为了成为优秀的画家，不断寻找新的创作素材。彼时鼎盛时期的印象派已满足不了高更，在1889年举办的万国博览会上，他被亚洲和南太平洋的异域风情吸引，忆起了在母亲故乡秘鲁利马度过的幼年时期。1891年2月，他处理掉所有的作品、筹到资金后突然离开，并留言称：“为了在和平中生存，为了能让我自己自由游走于文明的掌心之外，我要前往塔希提。”



保罗·高更/《塔希提少女》（Femmes de Tahiti）

他最初到达的地方是塔希提岛的首都帕皮提（Papeete），但这个地方令高更失望不已。他所向往的是淳朴的原始文明，是能够实现自身自由的乐园，但帕皮提却是一个白人和中国人聚居的殖民地港口，真正的原住民毛利族的传统与宗教习俗被高度渗透的西方文明掩盖。在去了距帕皮提80公里远的海边之后，高更寻找真正风景的努力才算有了结果。平时坚信“色彩即生命”的高更觉得，绿色野生的生活和鲜明的热带色彩将会实现自身的艺术。高更在像原住民一样生活的同时进行着创作，塔希提女性的淳朴原始之美本身更是给高更带来了新的灵感。

《塔希提少女》是高更1891年到塔希提后创作的作品，这幅画描绘了坐在海边的两个原住民女人。大胆的原色和强烈的补色表现手法，可以看出画家对色彩颇为执着。首先引人注目的是画作左侧头戴波利尼西

亚象征的提亚蕾花、身穿传统服装纱笼的女人。少女闭着眼睛，怅然地耷拉着脑袋，她耳边的一朵白色提亚蕾花尤为明显。右侧的女人是和高更同居的13岁少女——特哈玛娜，她穿的不是传统服装，而是一件粉色连衣裙。她好像在观察画家的眼色，视线并未朝向画面正前方。少女的表情中饱含着无从知晓的忧郁与不安。

高更在给巴黎妻子的一封信中写道："现已是傍晚，像塔希提夜晚般如此寂静的地方，我生平还是第一次见到……这里总是只有沉默。不知这些人如何能够几个小时、几天不说一句话，只是用悲伤的眼神凝望着天空。现在我理解了，我能感受到要将我捕获的一切。"无边无尽的独孤感狠狠击中了高更，他疯狂地埋头创作，但在过去的18个月里，他一幅画也没有卖出去，来自故土的汇款也中断了，最后他决定回到巴黎。

高更所向往的塔希提，位于文明之外自由淳朴的原始世界，也许终是仅存于画作中的虚幻之地。高更如今意识到，为了实现绘画之梦，他失去了作品之外的一切。他失去了祖国、家庭、朋友，甚至失去了自我。高更在给朋友写的一封信中感慨道："回去的话，得放弃画画了。"在艺术与生活、理想与现实间苦苦挣扎的艺术家的无奈，也同样落到了高更身上。

从托马斯·曼（Thomas Mann）的小说《托尼奥·克勒格尔》（*Tonio Kröger*）中也可以体会到这种耐人寻味的矛盾。"我想摆脱必须要认清并忍受创作痛苦的诅咒，过上平凡幸福的生活，去热爱，去赞美。重新来过，然而估计不会有任何作用，必定又会是如此，一切都会变得和现在一样。这是因为对人类而言，无论是哪一个种族，正确的人生道路原本就不存在，人们必然会迷失方向、彷徨徘徊。"



保罗·高更/《阿雷阿雷阿（快乐之歌）》[Arearea（Joyeuseté s）]，1892年，布面油画，75cm×94cm

正如托尼奥·克勒格尔的独白一样，也许对于高更而言，正确的道路原本就不存在，即使再次回到最初的位置，他仍会相信塔希提之旅是正途。这从高更再次回到塔希提来面对死亡这一点可以看出，他在“已然”失去和“终究”无法实现这二者之间惘然若失。

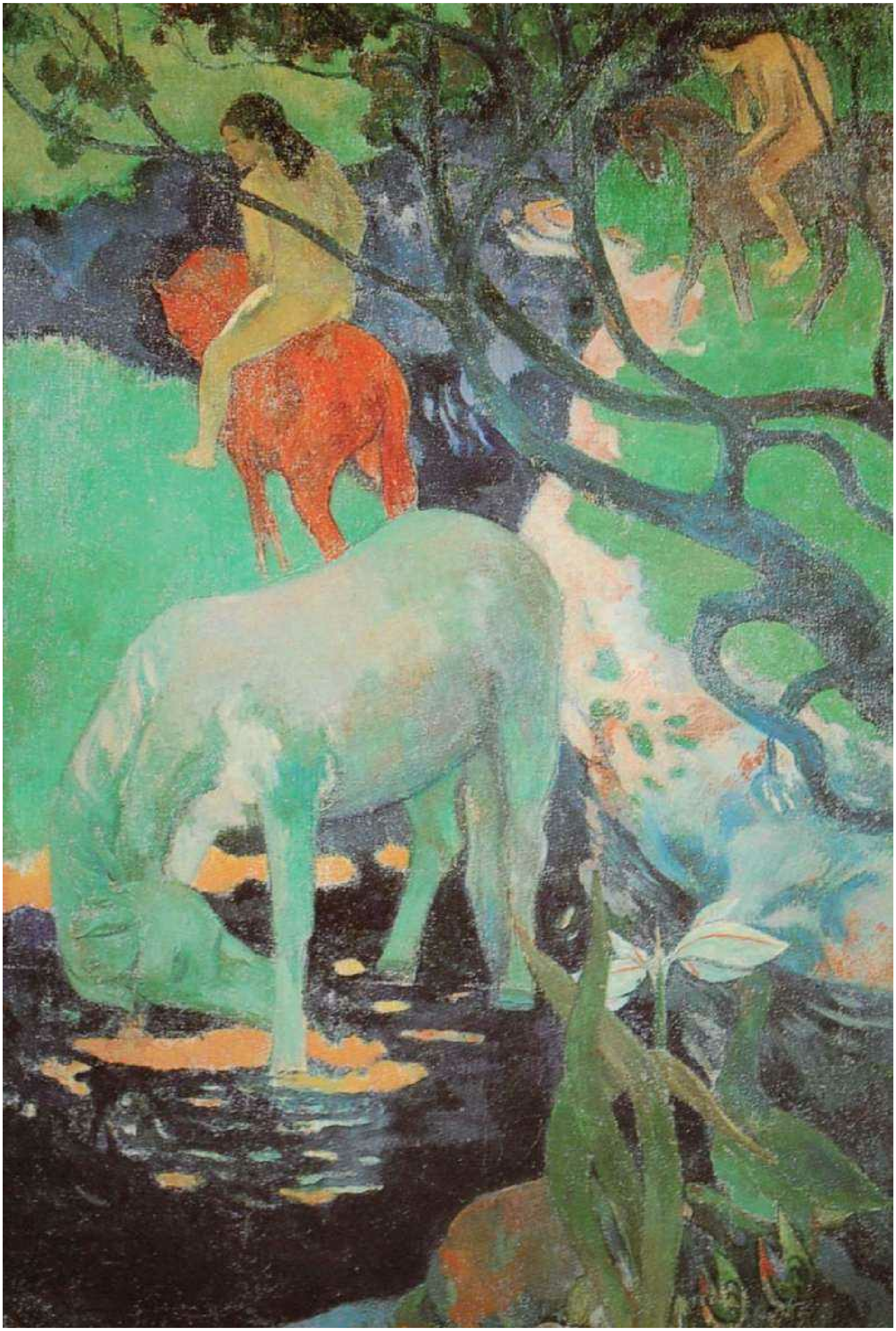
保罗·高更

《白马》

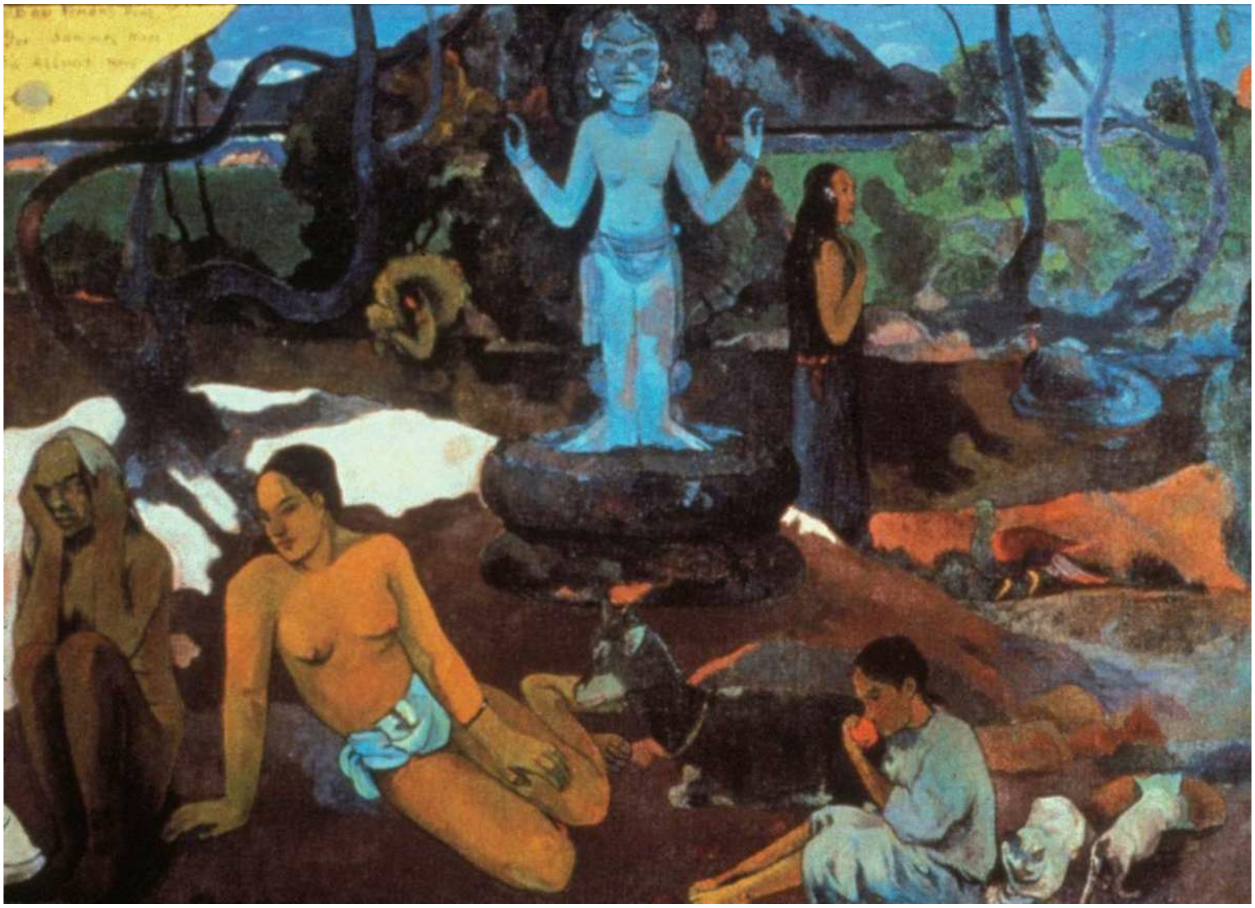
1898年，布面油画，140cm×91.5cm

1893年，在德加的推荐下，高更得以在杜兰德·鲁埃尔的画廊举办个人画展。他带了很多在塔希提创作的作品回到法国，内心期待着自己的作品能引起反响。作为一名画家，这是可以扬名立万的一大机会。高更展示了44幅油画和2幅雕刻作品，但是结果却让人颇感意外。除了同事德加和诗人马拉美（Stéphane Mallarméé，1842—1898），大部分评论家都完全无法理解高更的作品，理由是看起来太过原始野蛮。就连如恩师般的毕沙罗也毫不留情地批评称其“抢掠了大洋洲的原住民”。虽然作品勉强卖出了6幅，但高更的个人展却失败了。于他而言，这同否定了他在塔希提的生活并无二致。

沮丧的高更期待与家人的相见，却遭到了冷落。无处可依的他唯一能选择的地方就是南太平洋上的塔希提。关于再次回到塔希提的原因，高更这样说道：“当然是因为这个田园般的小岛和原始纯朴的人吸引了我。我回到故乡又再次离开也是因为这个原因。要想实现新的东西，就要回到原点，回到童年。我的夏娃近似于动物，即使赤身裸体看起来也不淫邪，原因便在于此……临行前，我打算在夏尔·莫里斯·唐纳的帮助下出版介绍塔希提生活的书。”高更写的这本书名为“诺阿诺阿”（*Noa Noa*），“诺阿”在塔希提语中是“香气”之意。



保罗·高更/《白马》（Le cheval blanc）



保罗·高更/《我们从哪里来？我们是谁？我们到哪里去？》（Where Do We Come From? What are We? Where are We Going?），1897—1898年，布面油画，139.1cm×374.6cm，波士顿美术馆



回到塔希提的高更，定居在距离帕皮提5公里远的普纳奥亚（Punaauia），但在巴黎的失败遭遇却使他患上了严重的抑郁症。1897年，他获悉自己最疼爱的女儿离世，这无疑是雪上加霜。身心遭受重创、万念俱灰的他只能扪心自问“到现在为止，我都做了些什么”，甚至企图自杀。

1897年12月底，陷入绝望的高更认真思考了自杀，但他决心在这之前要留下一幅蕴含遗言的画作，这便是《我们从哪里来？我们是谁？我们到哪里去？》这幅作品。评价称该画作是高更最具哲学意义的一幅。完成了这幅近4米的画作后，高更曾尝试自杀，但仍以失败告终。该画作现藏于美国波士顿美术馆，在奥赛美术馆可以欣赏到这一时期高更创作的另一幅杰作《白马》。

《白马》是高更受一名药剂师之托而创作的作品，但作品完成后，

却因未对对象进行如实描绘而惨遭拒绝。表面上的理由是高更画的是绿马，不是白马，但真实的原因应该在于覆盖整个画作的深蓝色和毫无生动感可言的氛围让委托人感到心里不舒服。

作品的主题源于希腊帕提侬神庙的浮雕装饰及丢勒（Albrecht Dürer）的《骑士、死神与魔鬼》。在《骑士、死神与魔鬼》中，题目中溢出的死亡气息充斥着整个画面，骑马穿越峡谷的骑士迎来了死神，丢勒在马的脚边描绘了象征死亡的骷髅和蜥蜴。

高更的作品中虽未出现骷髅，但貌似借用了该意象。马给人一种在神话里而非在现实中出现的感觉，画面的后方可以看到骑着马的原住民。置于画面前方的提亚蕾覆盖了整个画面。作品整体色调偏暗，但马的身上却闪烁着神秘的光彩。

高更在同时期所写的信中也体现出作品的神秘感。“窝棚附近处处弥漫着沉默，我在自然令人窒息的香气中思考着高度的协调。我觉得我所预感的不可言状的神圣恐怖感令人备感愉悦，我在此地感受着逝去的欢乐之香。如雕塑般坚硬的动物形态，他们所摆姿势的节奏，那独特飘忽、难以言喻、古老且神圣的宗教之物，我感觉到了希望的凄惨步伐。”从“神圣恐怖感”“希望的凄惨步伐”这样的表述中可以感受到高更矛盾的心理，矛盾的对象则是投影在白马身上的自己，自己选择的道路是条流人之路。

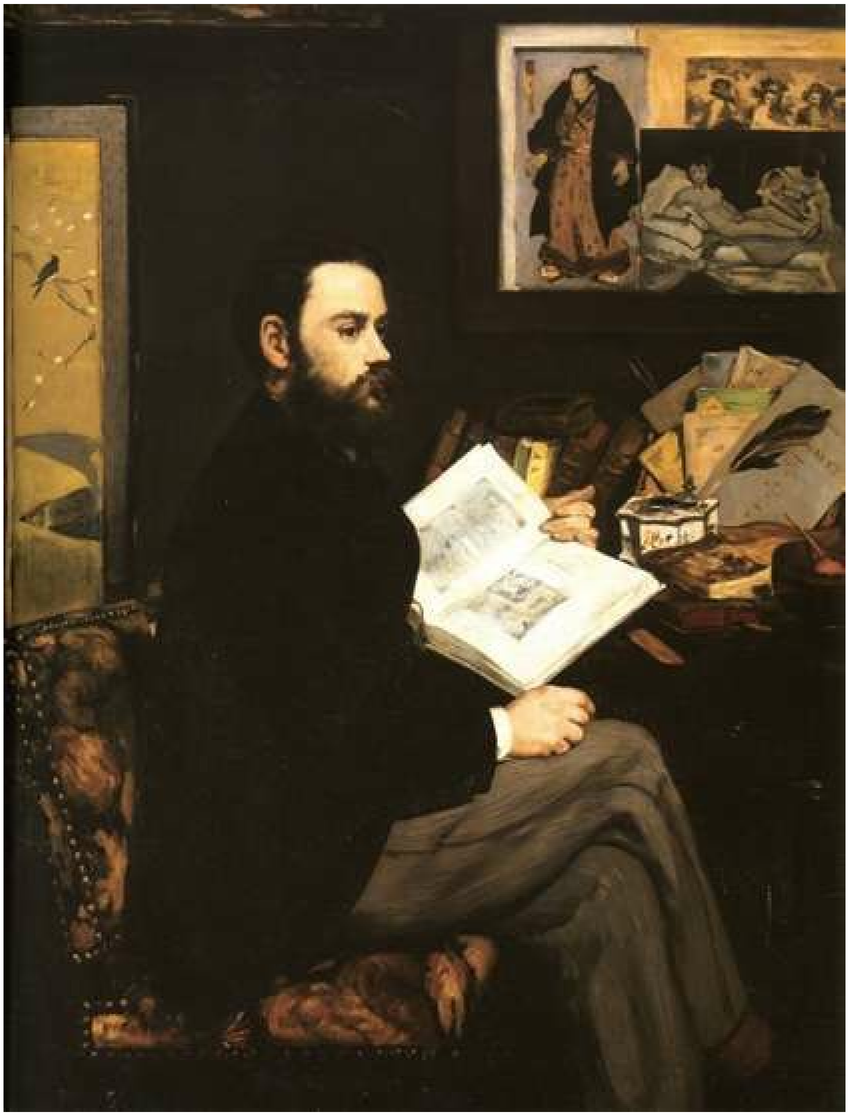
奥赛美术馆其他**8**幅必看作品



1.《晚钟》（L'angélus），让-弗朗索瓦·米勒（Jean-François Millet），1857—1859年
米勒的代表作，描绘了收获土豆后进行傍晚祈祷的夫妇形象。米勒的画风被誉为“自然主义”，曾对印象派的风景画产生了影响。



2.《我的画室·概括我七年创作生活的真实寓言》（L'atelier du peintre, Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale），古斯塔夫·库尔贝，1854—1855年
现实主义画家库尔贝的巨幅代表作，他宣称“只描绘眼睛看到的东西”，该画作显示了库尔贝的自我意识。



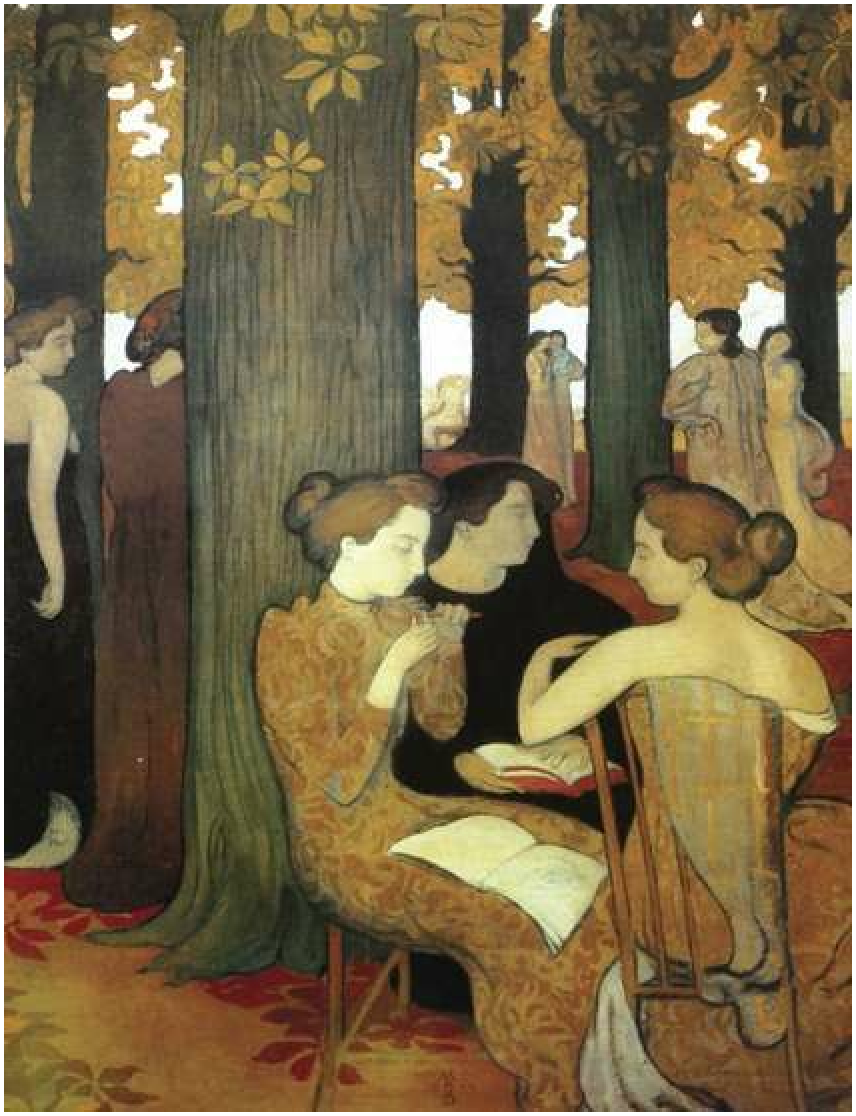
3.《埃米尔·左拉像》（Emile Zola），爱德华，马奈，1868年
为了向写文为自己辩护的左拉表示感谢，马奈创作了这幅肖像画。在主人公埃米尔·左拉身后可以看见浮世绘版画和马奈的作品《奥林匹亚》。



4.《地板刨工》（Les raboteurs de parquet），古斯塔夫·卡耶博特，1875年
继米勒的《拾穗者》和库尔贝的《石工》之后，这幅作品是以无产阶级为对象创作的代表作品。



5.《年轻男孩与猫》（Le jeune garçon au chat），奥古斯特·雷诺阿，1868年
雷诺阿的早期作品，抱着猫背过身的少年表情给人一种神秘感。这幅画是雷诺阿鲜有的以少年而非少女形象为素材的作品。



6.《缪斯》（Les muses），莫里斯·德尼（Maurice Denis），1893年
受高更的原色和平面画影响的纳比派（Les Nabis）画家莫里斯·德尼将神秘的古代神话素材融入了创作，该画描绘的是艺术之神缪斯。



7.《奥斯高特兰的夏夜》（Nuit d’été à Aagaardstrand），爱德华·蒙克，1904年

该画作于1904年在独立艺术家展上展出，描绘了奥斯陆峡湾周边小村庄的风景。原色色彩反映出蒙克特有的不安心理。



8.《树下的蔷薇》（Rosiers sous les arbres），古斯塔夫·克里姆特，约1905年奥地利画家克里姆特在利茨尔贝格度假期间创作的风景画，装饰性的要素在细小笔触覆盖的画作中颇引人注目。

马蒙丹—莫奈美术馆

MUSÉE MARM OTTAN MONET

印象主义的新宝库

地址：2，rue Louis Boilly，75016，Paris

地铁站：地铁9号线La Muette站

RER站：C线Boulainvilliers站

公交路线：22路、52路、32路、63路等

开馆时间：10:00~18:00（周四延至21:00）

休馆日：每周一、1月1日、5月1日、12月25日

门票：11欧元

网址：www.marmottan.fr

电子导游器：3欧元（法语、英语）

马蒙丹—莫奈掠影

乘地铁时，我偶然看到了挂在墙上的雷诺阿的作品。那是一张海报，上面称位于巴黎十六区的马蒙丹—莫奈美术馆将汇集私人收藏的印象派作品进行展览。当时我和堂弟在西班牙旅行的途中，弟弟强烈表示想去法国看看，我们便在巴黎做了短暂停留。在三天两夜的短暂旅程中，仅是辗转于各美术馆，已经让初次出境旅游的弟弟略显不满。于他而言，美术作品就像初次尝试的海外旅行一样陌生，他的情绪也不难理解，但私人收藏作品不会轻易在美术馆出现，我亦不能错过这个与它们相遇的绝佳机会。在旅行的最后一天，我说服弟弟一起前往马蒙丹—莫奈美术馆，而此次展览超出了我的预期。

在这里，我再次欣赏到了卡米耶·柯罗和欧仁·布丹的作品。通过他们的作品，我获得了重新认识风景画的机会。虽未使用前卫的技法，但他们的作品中蕴含着令人讶异的新奇感。马蒙丹—莫奈美术馆是我在巴黎最喜欢的场所之一，虽已来过多次，但因它是自己钟爱之地，其存在本身就是一个充分的理由，促使我前往。我多次到同一美术馆参观，究其缘由，不是为了欣赏新的美术作品，而是为了同已知作品重新相遇的那一瞬间。



马蒙丹—莫奈美术馆外景

正如其馆名所示，马蒙丹—莫奈美术馆收藏了为数最多的莫奈作品，并以此闻名。美术馆内部结构紧凑，不亚于橘园美术馆。除莫奈作品之外，这里还能够欣赏到莫里索、德加、高更以及毕沙罗等画家的作品。馆内收藏了300余幅印象派及新印象派作品，许是由于该馆比其他美术馆更雅致，这里有一种走完多个场馆也不会觉得太累的神奇力量。美术馆考虑得细致周到，馆内实行人数限制，在游客众多的日子里也不感到喧闹，可以静心地欣赏作品，我觉得这亦得益于馆内合理的参观线路。

马蒙丹—莫奈美术馆的历史源于1882年，朱尔斯·马蒙丹（Jules Marmottan）先是在巴黎买下了一栋建筑，他的儿子保罗·马蒙丹在原有建筑旁边又新建了一栋，并在此收藏了各种艺术品。保罗·马蒙丹对拿破仑时代的作品很感兴趣，藏品涵盖画作、素描、雕刻及工艺品等。安格尔（Jean-Auguste-Dominique Ingres，1780—1867）、大卫（Jacques-

Louis David，1748—1825）及卡诺瓦（Antonio Canova，1757—1822）等古典主义大家的多数作品也藏于此处。保罗·马蒙丹在临终前将自己的建筑及作品捐赠给了法兰西美术院。法兰西美术院展示了马蒙丹家族的收藏，马蒙丹美术馆随之诞生。随着私人收藏捐赠增多，美术馆逐步发展成如今的规模。

其中，曾为印象派画家提供支持的乔治·贝里奥，他的女儿维克多林在1957年将父亲的收藏赠予马蒙丹美术馆，该馆则发展成了印象派的新宝库，馆内收藏着莫奈的20余幅作品，另有马奈、雷诺阿、毕沙罗、西斯莱等印象派大师之作。最具决定性的是莫奈的次子米歇尔在1966年将其继承的莫奈作品捐至法兰西美术院，美术院又将莫奈的画作委托至马蒙丹美术馆，马蒙丹美术馆随即成了目前世界上馆藏莫奈作品最多的美术馆。在这里可以欣赏使“印象派”一词诞生的《日出·印象》（*Le pont Japonais*）《散步》，以及莫奈的著名系列画作《圣拉扎尔火车站》《日本桥》（*Le pont Japonais*）、《睡莲》等。



同画作一起老去的老年夫妇

在马蒙丹美术馆，我看到了几位年长的先生及女士，他们穿戴得整整齐齐。爷爷们身穿配着口袋巾的夹克，头戴礼帽，踏实稳重；奶奶们穿着端庄的裙子，或佩戴精致的胸针，或头戴蕾丝帽，优雅迷人。看到他们，我感到格外开心，久久凝视着时不时三三两两聚在一起观看作品、随后去公园散步的他们。也许正因如此，这里有很多作品随着时间的流逝，价值凸显，被人们重新评价。这里大都是19世纪末的作品，同画作一起老去的老人，他们的样子看起来如此美好，我真希望自己也能像他们一样与画作一起老去。

克劳德·莫奈

《日出·印象》

1872年，布面油画，48cm×63cm

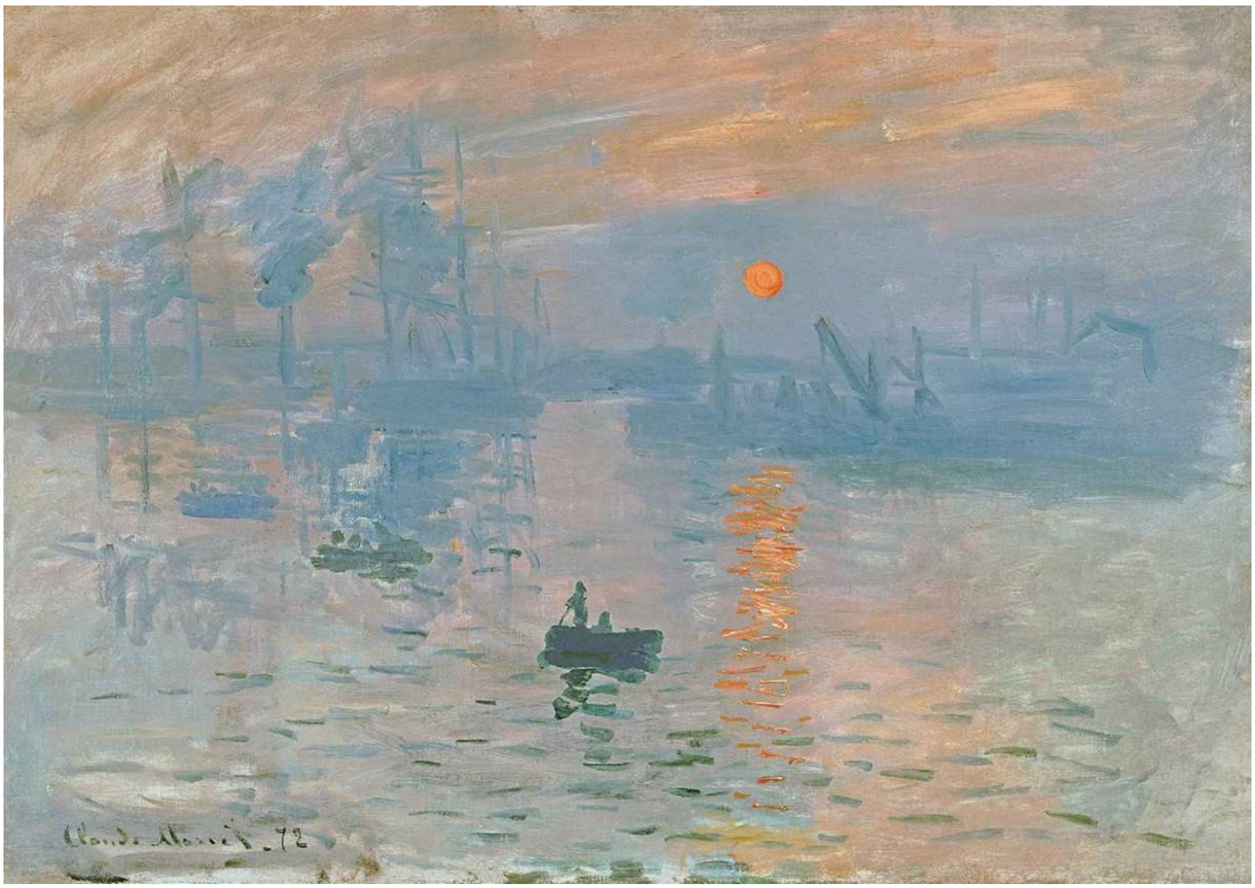
1874年举办的第一届印象主义画展，距今140余年时间。印象派的历史距今还不到150年，这让人觉得新奇。吸引我们的印象派作品，给当时的人们带来了不亚于现代美术的强烈冲击。1873年，莫奈将巴迪侬组合的朋友们召集在一起，提议举办他们自己的展览。莫奈和雷诺阿、德加、西斯莱、毕沙罗、莫里索等组成了一个团体，并将其命名为“无名画家、雕刻家、版画家联合”。在漫长的等待过后，他们于次年4月15日在摄影师费利克斯·纳达尔（Félix Nadar）的工作室举办了首届印象主义画展。画展在建筑物三楼举办，在这里可以俯瞰巴黎中心剧院附近的卡普西纳街（Rue des Capucines）。展会标题“独立艺术家展览”取自团体名。

他们之所以被称为“印象派”，源于莫奈在首届展览中展出的《日出·印象》这幅作品。法国批评刊物《喧嚣》（*Le Charivari*）的记者路易·勒鲁瓦对该展览提出了严厉批评，并挖苦道，“印象是肯定的，但随便的糊墙纸也比它强”，参展的画家由此一律得到了“印象派”一名。虽是讽刺之语，但在当时的人们看来，捕捉日出港口瞬间的莫奈画作是一幅用颜料画了一半却未能完成的作品。

《日出·印象》这一题目似乎有威廉·透纳的影子。在伦敦暂居期间，莫奈着手创作时定是想起了透纳的《诺勒姆城堡的日出》（*Norham Castle*，*Sunrise*）。毫无疑问，对于欣赏透纳画作的莫奈而言，其视线定是定格在笼罩整个画面的烟雾之上。这幅作品比《日出·印象》提前30多年问世，同样在参观的人群中引起了巨大震动。透纳原原本本地再现了烟雾环绕的景象，这种表现方式是一种征兆，预示着风景画即将发生的变化。在经常被烟雾笼罩的英国，描绘雾中景象毫不奇

怪，只是众人无法接受而已。透纳和莫奈在画作中想描绘的不是理想化模式固定化了的风景，而是意欲“将目光所及原本再现”。

在古典绘画创作中，对风景进行一再观察，经过长时间的思考斟酌之后才能完成一幅典型的风景画。那时人们深信要努力用最完整的方法来描绘观察已久的世界，由此创作而成的作品方是真正的风景画。相较于此，莫奈的画作显得颇为即兴且感性。



克劳德·莫奈/《日出·印象》



威廉·透纳/《诺勒姆城堡的日出》，约1845年，布面油画，90.8cm×121.9cm，泰特现代美术馆

对于《日出·印象》这一作品名，莫奈解释称："所谓风景即印象，即兴的印象，因此起了这个名字。"这可以解释为，观看风景时瞬间的感觉非常重要。他还补充道："这一构思虽源于我在勒阿弗尔的家中透过窗口眺望到的港口风景，但也无须因此将其定义为'勒阿弗尔的风景'。"这里蕴含着因感觉而得的经验与现实世界是否一致的经验主义观点。

于莫奈而言，"写实的"与"感性的"并无二致。从捕捉瞬间印象的意义上来说是感性的，但就更加如实再现所见之物这一点来看，便是写实的。莫奈试图同时实现这两个相距甚远的理想，观者难免对他的技法感到陌生。

一种形象与现实的完全重合可能存在吗？无论以任何方式，让艺术完美再现现实绝非易事。我不知道世上是否存在“与本质相近的实体”，但在创作画作的瞬间，形象与实体便变得相距甚远，印象派画家的苦恼也在于此。由此看来，“写实主义”让人备感苍白无力。莫奈认为应自行承认实体与形象间的距离，并贯彻了这一想法。因为这对莫奈及之后的印象派画家而言，是最完整的写实主义。鉴于此，我们从莫奈的风景画中能感受到咫尺天涯，对世界的探求便由此开始。

印象派画家的首届展览在奚落与嘲讽中落幕。这届展览虽遭受了来自多个媒体的各种批判苛责，但就引起世人关注这一点而言，也算是取得了一些成果。后来参展者与画展名变更了数次，截至1886年，印象派共举办了8届展览。他们将自己正式命名为“印象派”始于第三届展览。

古斯塔夫·卡耶博特

《巴黎的街道·雨天》习作

1877年，布面油画，54cm×65cm

印象派迫切渴望将近代城市风景绘入画作，而最能体现这一点的画家非古斯塔夫·卡耶博特莫属。尤其是《巴黎的街道·雨天》凸显了守望巴黎的卡耶博特的独特视角与风格。画作成品藏于芝加哥美术馆，在马蒙丹—莫奈美术馆可以欣赏到该作品的习作。因为是习作，省略了面部表情等细节描绘，但在整体构图和基调把握上毫不逊色，也许反而一览无余地显露出卡耶博特眼中的近代印象。

首先需要注意一下当时巴黎的风景。19世纪中期，在拿破仑三世的指示下，奥斯曼男爵开展了大规模的城市开发工作，中世纪建造的陈旧建筑被简约的新式建筑取代，拥挤曲折的小巷变成了宽敞笔直的大道。得益于此，巴黎摇身一变，成了一个华丽的近代都市。城市开发项目开展得如火如荼，当时甚至出现了“奥斯曼化”这样的流行语。



古斯塔夫·卡耶博特/《巴黎的街道·雨天》习作

由此，巴黎真正具备了作为艺术观光城市的条件。印象派画家将日新月异的巴黎各景及享受闲暇的巴黎市民都绘入了画作。卡耶博特也非常喜欢描绘在改造后的街道上阔步行走的人。他的代表作之一《巴黎的街道·雨天》，如同题目所示，便描绘了雨天在巴黎街道行走的市民形象。作品背景是莫奈曾画过的圣拉扎尔火车站附近的都柏林广场，也是在法国大革命和动荡期之后随着城市开发而诞生的新场所。

这里位于我在巴黎初次安家的莫斯窟街附近，因此我对这幅作品的感触更加特别。我对它充满了感情。初到巴黎，放下行李的我所体会到的陌生感与卡耶博特的心情应该不会有什么差别。除了衣着，作品中的

都柏林广场和现在没有太大不同。已经适应了巴黎多雨天气的行人，面对突然落下的雨点，若无其事地掏出准备好的雨伞；间或也有未能备伞、行色匆匆的行人。他们穿着当时流行的时尚服装，借用波德莱尔的话来说就是“漫游”，换言之，即以“散步者”的身份在新的城市风景画中观赏漫步。除该作品外，《站在窗边的男人》《欧洲大桥》（*Le pont de l’Europe*）等作品中也出现了身着西装的绅士。

与莫奈和雷诺阿快速随意的笔法相比，卡耶博特有明显的不同之处。他尊重库尔贝（Gustave Courbet，1819—1877），并追求稳重写实的风格。《巴黎的街道·雨天》反映了卡耶博特写实主义的特点，同时也凸显了仿佛电影某个静止片段般的独特的动态构图。最值得注意的是作品的构图和夸张的透视法。



古斯塔夫·卡耶博特/《巴黎的街道·雨天》，1887年，布面油画，221cm×276cm，

画面边缘被截断，不仅如此，画面前端的人物和后面男士的人体比例也不协调。这些要素都能使人联想到连续拍摄的照片。据说，实际上他本人也对近代发明的照相机非常感兴趣。画家将焦点聚集在前方出现的人物上，远处的背景则像失焦了的照片一样，被画家进行了模糊处理。撑伞行走的男女二人好似被相机的镜头拉近，产生了放大效果。最右侧几乎被截去大半的人物及因雨伞而被截断的人物形象产生了一种偶然瞬间性的照片效果。

最终展现在我们眼前的画卷陌生又迷人。在绘画上并不一定非要使用摄像技术，我们可以得知，画家在有意识地用自己的眼睛模仿相机镜头，没有丝毫隐藏。与德加此前使用过的技法相比，卡耶博特前进了一步。画家之所以会这样，是因为巴黎这一近代都市在他的眼里便是如此。他们所生活的城市每天都经历着解体、变化和新生，城市宛若一处新鲜景观，即便每日生活在此也不会觉得厌烦。在卡耶博特看来，巴黎变成了一个有点儿陌生的城市，他的作品中也渗透着他对未来自己要生活的世界的好奇心和不安感，因为巴黎看起来就是一幅全新的画卷，要求人们有与之相应的新的感知。

许多人批评卡耶博特的构图和透视法太过夸张，他们不能接受绘画变得像机械的照片一样，再加上卡耶博特还是印象派艺术的赞助人，评论家对他的态度不那么友好。他无须以售画为生，绘画知名度很低，反而是作为收藏家及赞助人拥有很高的知名度。他购买了莫奈和雷诺阿等人的很多画，并将它们低价租给了莫奈的一间画室。



古斯塔夫·卡耶博特/《欧洲大桥》，1876年，布面油画，125cm×181cm，小皇宫博物馆

进入20世纪60年代，经过多次画展和拍卖，卡耶博特的才华逐渐获得了新的评价。除《巴黎的街道·雨天》之外，《欧洲大桥》等作品中表现出来的独特视角也受到了人们的关注。1894年，卡耶博特突发中风去世，享年46岁。临终前，他留下遗言，要把自己平生收藏的印象派杰作赠给卢浮宫，却遭到了拒绝。马奈、德加、莫奈和雷诺阿等人一起恳请政府接受他的遗言，但政府仅仅受赠了几幅作品。后来他购买的部分印象派作品被转移至奥赛美术馆。

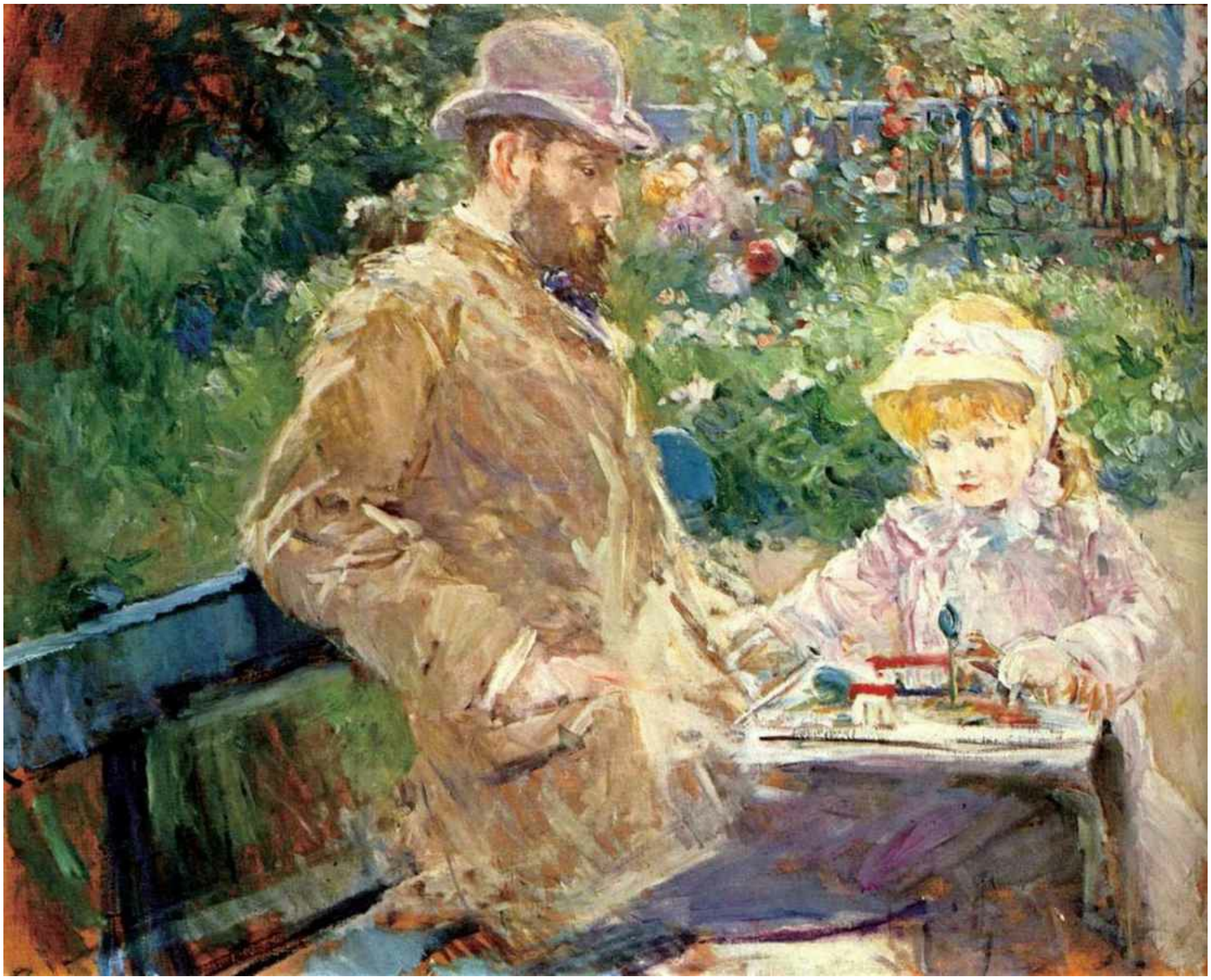
贝尔特·莫里索

《欧仁·马奈和女儿在布吉瓦》

1881年，布面油画，73cm×92cm

对于前来马蒙丹—莫奈美术馆的游客来说，另有一大乐事是在这里可以欣赏到贝尔特·莫里索的各式收藏，这都得益于莫里索的女儿朱莉·马奈及其儿子德尼·鲁奥的捐赠。后来鲁奥的儿子，即莫里索的曾孙朱利安另捐赠了莫里索的3幅作品。马蒙丹—莫奈美术馆现藏的莫里索作品共计81幅，包括油画、色粉画、素描等。

在首届印象主义画展举办之后，莫里索作为印象派的核心人物主导着画展的举办，她和印象派画家们建立了深厚的友谊。马奈把自己的弟弟介绍给莫里索，两人于1874年结婚，4年后，女儿朱莉·马奈出生。莫里索和马奈不再仅是师生、同事，而是成了家人。莫里索的外孙德尼·鲁奥和曾孙朱利安亦是马奈的后人，他们将莫里索的作品赠予了马蒙丹—莫奈美术馆，丰富了莫里索作品的收藏。1883年马奈离世后，莫里索竭力维护他的声誉，她同马奈的家人、莫奈、德加等人一起策划了纪念马奈的回顾展。她曾游说法国政府买下不被看好的《奥林匹亚》，自己也购买了马奈的许多作品。



贝尔特·莫里索/《欧仁·马奈和女儿在布吉瓦》（Eugène Manet et sa fille dans le jardinde Bougival）

既是母亲也是妻子的莫里索在《欧仁·马奈和女儿在布吉瓦》这幅作品中，描绘了身为丈夫和父亲的欧仁·马奈坐在庭院的长凳上望着女儿的一幕。欧仁后方绽放的花丛和小女孩的表情充满了生机，但主人公欧仁却显得有些落寞，他面容温和，手却无意识地塞进了口袋。对莫里索而言，欧仁是一位始终如一、无私奉献的丈夫，积极支持莫里索的创作活动，在专心作画的妻子旁边精心照看着女儿。莫里索经常把丈夫绘入作品中，但她所描绘的丈夫形象，比起爱情更像是散发着一种怜悯。在她的另一幅有关丈夫的作品《欧仁·马奈在怀特岛》中，丈夫的背影也是显得分外落寞。

1893年，与欧仁天人两隔之后，莫里索终日待在布洛涅森林附近的新画室里埋头作画。这便是1893年她的作品尤其多的原因所在。收藏于马蒙丹—莫奈美术馆的《少女与狗》也是这一时期的作品。女儿不知不觉间成长为一个少女，莫里索在照顾患了流感的女儿时患上了肺炎和伤寒，于1895年初春离世，终年54岁。

莫里索纪念展于1896年在杜兰德·鲁埃尔的画室举行，展出了约300幅作品。1941年，保尔·瓦雷里曾在橘园美术馆举行的画展序言中记录道："我证明，莫里索的素描和油画是她作为少女、妻子及母亲所度过的一生，她的作品世界就是一个女人的日记，是由色彩和素描完成的日记。"

像莫里索这样以女性之躯坚定不移地追求绘画之路的人实为少数，她的作品同样得到了法国象征派诗人马拉美的支持。马拉美后来曾说服法国政府购买莫里索的作品。莫里索同雷诺阿、马奈、莫奈一起，均为法国政府首次收藏的印象派画作之主。

保罗·高更

《花束》

1897年，布面油画，60cm×75cm

我很熟悉凡·高的《向日葵》（*Sunflowers*），但奇怪的是却不容易想起高更所画的有关花的静物画。我忘记了他对色彩的敏锐感觉在描绘花的时候表现得淋漓尽致。因此当我在马蒙丹—莫奈美术馆见到《花束》（*Bouquet de fleurs*）时感到格外开心。高更对向日葵有特别的情愫，他决定到阿尔勒生活，在很大程度上是受凡·高《向日葵》的影响。高更在阿尔勒曾以同样的素材作画，他在离开阿尔勒时内心期望故人能将《向日葵》寄给自己。移居塔希提后，高更把从故国得来的向日葵种子种在了那里，并将其形象画了下来。除向日葵之外，高更还留下了许多有关花的静物作品。

《花束》是高更离开塔希提后再次回归时创作的作品。彼时的他处境艰难，曾试图自杀。在这一时期，高更创作了诸如《我们从哪里来？我们是谁？我们到哪里去？》和《白马》等充满忧郁感的作品，也留下了这幅描绘缤纷野花的作品。花瓶旁边放着热带水果，仔细看的话，能看到右边有一只黑猫。同其他作品一样，他未对形象进行细致描绘，而是用色彩感来表现生机勃勃的鲜花。红色的花瓣十分显眼，用作补色的蓝色和绿色相得益彰。



保罗·高更/《花束》

高更使用色彩并非为了如实地描绘现实，而是表露自己内心或情感的一种方法，并对日后的纳比派、野兽派以及表现派的画风产生了影响，但这对于当时的大众来说过于前卫，难以理解。在这一时期，高更在作品里采用了特有的原色来营造华丽感，我每次看到都会觉得内心不安，这是因为这好似给人一种艺术的残酷之感。即便如此，就像绚烂的鲜花花瓣一样，他也曾满怀希望，而这随即貌似也变成了现实。

1898年12月，高更终于等来了好消息。曾经为塞尚举办个人画展的画商沃拉尔（Ambroise Vollard）提出，他将每年给高更提供2400法郎、材料及颜料，条件是高更的作品由他代理。高更接受了这个提议，迎来新生的他再次移居到马克萨斯群岛中的希瓦瓦岛（Hiva Oa），买了一小块地，建了自己的家和画室，沃拉尔也为卖出高更的作品倾尽全力。这一时期，也许是高更作为画家度过的最幸福的一段时光。

然而，他的身体逐渐衰弱，因酗酒导致的心脏病和梅毒后遗症令他备受折磨。1903年，55岁的高更因心脏停搏与世长辞。当地的居民为他举办了一个简陋的葬礼，将其葬于希瓦瓦岛的公共墓地。直到4个月之后，他的死讯才传到巴黎。

临终前，高更写了许多回顾自己人生的书信。“我觉得我对艺术的看法是正确的……如果我的作品能留存下来，那么曾想要自由创作的一个画家的记忆也将留存下来。”《花束》被保存了下来。如高更所言，他依然活在我们的记忆中。他对于艺术的信仰在某种程度上是正确的，因此，我期待着再次遇见怀有这种勇气的艺术家。



保罗·高更/《向日葵》，1901年，布面油画，73cm×92cm，艾尔米塔什美术馆

马蒙丹—莫奈美术馆其他5幅必看作品



1.《树叶下的阿夫赖城池塘》（L'é tang de Ville d'Avray vu à travers les feuillages）卡米耶·柯罗，1871年

卡米耶·柯罗是将写实主义与抒情特点相结合的大家，也被称为印象派的先驱。该作品描绘了在光线和风中摇曳的树叶，由此可以体会到画家富有诗意的风景画精髓。



2.《雪中的林间大道》（Les boulevards extérieurs.Effet de neige），卡米耶·毕沙，1879年

画家用粗糙迅速的笔触描绘了雪中的蒙马特街道。画中光线及雪的效果在1890-1900年的《蒙马特大街》系列作品中也有体现。



3.《读报的克劳德·莫奈》（Claude Monet lisant），奥古斯特·雷诺阿，1872年在阿让特伊的莫奈家中短暂停留期间，雷诺阿创作了该作品。平时莫奈对雷诺阿的才能一直大为赞赏。望向叼着烟斗读报的莫奈，雷诺阿的视线里充满了爱和感激之情。



4.《在舞会上》（Au bal），贝尔特·莫里索，1875年
女人的红唇和装饰裙子的花朵，凸显了若隐若现而又华丽的色彩感。该画作是莫里索的代表作之一。



5.《钢琴课》（Lale on de piano），古斯塔夫·卡耶博特，1881年
钢琴作为19世纪巴黎资产阶级的象征，是印象派画家捕捉巴黎市民生活常用的素材。建议将该画作同藏于橘园美术馆的雷诺阿的《弹钢琴的少女》一同欣赏。

吉维尼，莫奈花园

GIVERNY, LE JARDIN DE MONET

莫奈的艺术结晶，吉维尼花园

地址：84，rue Claude Monet，27620，Giverny

火车站：弗农站（Vernon，距巴黎圣拉扎尔火车站45分钟路程），从弗农火车站到莫奈花园可乘坐大巴（火车到站15分钟后发车，往返8欧元）

开馆时间：3月末~11月初（每年不同）9：30~18：00

休馆日：开馆期间无休

门票：9.5欧元（吉维尼—马蒙丹联票20.5欧元，吉维尼—橘园联票18.5欧元）

网址：www.fondation-monet.com

电子导游器：无

吉维尼掠影

对于画家来说，场所是非常重要的。尤其对于捕捉光影的印象派画家来说，场所既是灵感的源泉，也是永远的主题。法语中表示“风景”的词语有两个，一个是“paysage”，另一个是“site”。paysage意即看向窗外的风景，通常用于我们眺望风景时；site表示环绕自身的风景，不是指眼前的风景，而是有着包括自己在内的类似于场所的语感。对于印象派画家而言，风景是需要被密切融合的对象“site”。

也必须如此，因为光和大气会随时产生变化。为描绘出真实的感觉，他们必须置身其中。因此，莫奈、毕沙罗、西斯莱等外光派画家一直在努力寻找适合自己画风的场所，找到之后即刻融入其中。高更和凡·高是最顺利的，不幸的是他们依然没有实现目标，被迫走上了流浪之路。

晚年的莫奈似乎达成了心愿，这是我参观吉维尼花园后产生的想法。从1883年至1926年辞世，莫奈在吉维尼留下了300余幅《睡莲》和《白杨树》系列作品，所谓的莫奈的艺术结晶即诞生于此。对他而言，此处便是宇宙。



吉维尼的莫奈故居

他的宇宙吸引着我们。莫奈在吉维尼种植各种植物，创造并装扮着自己的宇宙。当他将之绘入画作之时，奇怪的事情发生了，赏画的人想方设法想要找到那个地方，艺术的魅力让人惊叹。画家描绘的是虚拟的，我们却欲寻求“真实的”，这便是莫奈的力量。



莫奈花园

克劳德·莫奈

《吉维尼花园的鸢尾花》

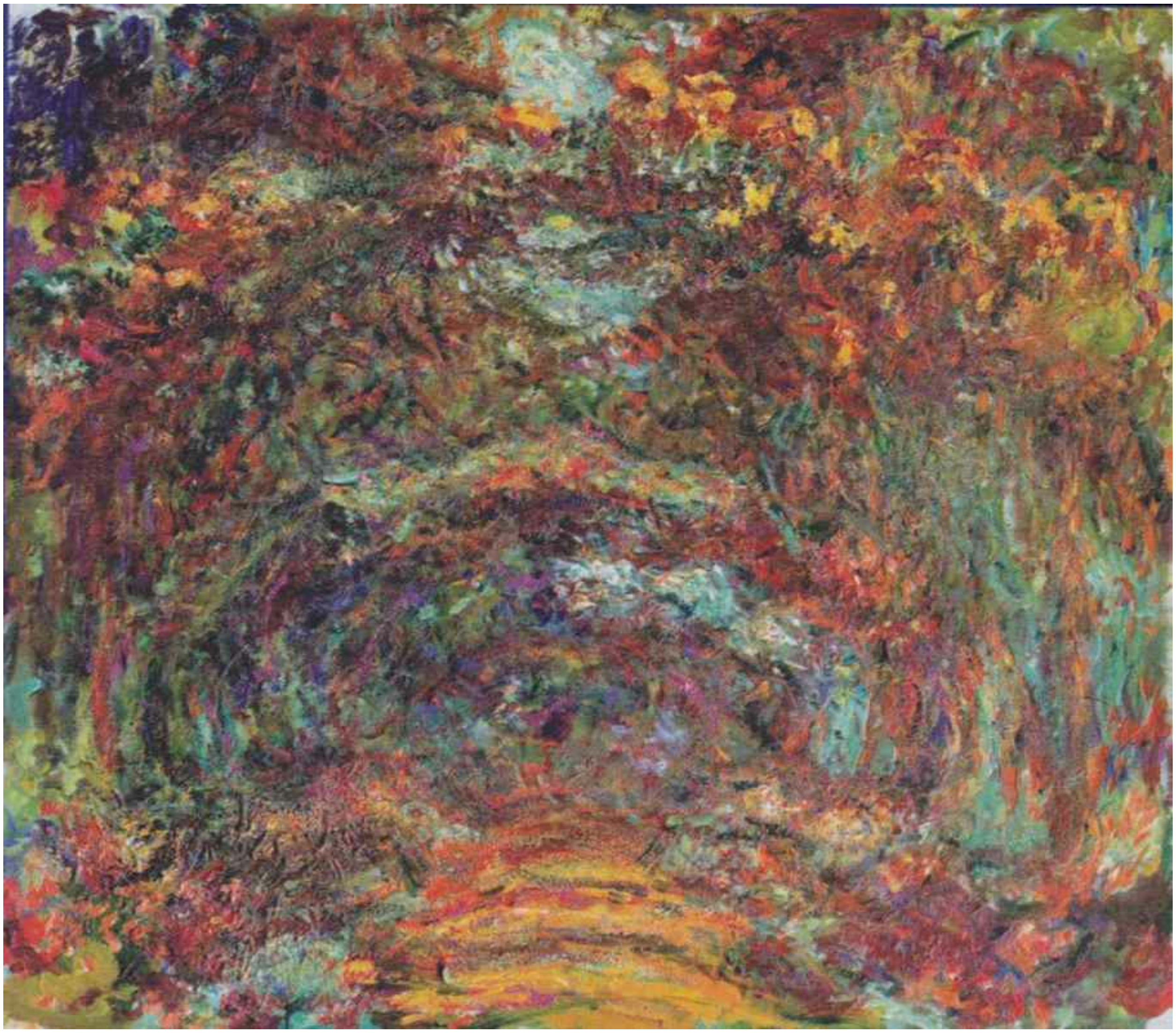
1900年，布面油画，81.6cm×92.6cm，奥赛美术馆

据说在莫奈离世90多年后的今天，每年依然有60多万名访客去参观他最后的乐园——吉维尼。吉维尼花园是诺曼底地区继圣米歇尔山之后游客最多的游览胜地。虽然它距巴黎只有74千米，但若未能预约市内大巴，旅途便会变得略显烦琐。同距离相比，其路费昂贵，门票价格也不菲，这里的一切均由莫奈财团运营管理。

我从巴黎圣拉扎尔火车站出发，随后在吉维尼站下车，开往莫奈花园的班车时刻等待着和我一样的游客。在去往莫奈故居的路上，便能充分感受到法国乡村闲适的氛围。对于挑剔的画家而言，这里果然是个摄人心魂之地。下车之后沿着莫奈之路往前稍走一段，便到了目的地。尽管我早上急匆匆地赶了过来，但更早来的人已经排起了长队。等了好长时间，我才得以入园。



克劳德·莫奈/《吉维尼花园的鸢尾花》（Le jardin de l'artiste à Giverny）



克劳德·莫奈/《吉维尼花园的玫瑰花道》（L’allée des rosiers. Giverny），1920—1922年，帆布油画，89cm×100cm，马蒙丹—莫奈美术馆

布满了爬山虎的颇具年代感的房子，房前是莫奈称之为“诺曼底围栏”的花田小路，玫瑰、郁金香、牡丹等竞相绽放，另一侧是通往荷塘的小路，在这里能感受到画家对花园的钟爱之情。这在莫奈1900年的作品《吉维尼花园的鸢尾花》中也可以得到印证，该作品现藏于奥赛美术馆。若在去莫奈花园之前欣赏了该作品，感触会更深。

吉维尼花园美得不可方物，许是各色各样的花朵使它不能消除人工的痕迹。花园里的花每天开了又谢，据说在不同季节会种植不同的植

物。这里每天都在变成“不同”的场所，而这是再自然不过的。莫奈已经成为过去，仅凭我们的努力无法实现他的理想之地。但莫奈花园每年都会化身为不同的场所，这反而落入了俗套。

莫奈的画之所以神秘，原因不在于他所描绘的世界每天在变化，而在于在他的眼里，每一天的世界都是不同的。所以如果想要极度的真实，比起吉维尼，更应该去看莫奈的作品。这并不是因为花园不够美，而是因为莫奈的作品之美无法替代，即便这里是作品的真实背景。与我曾经欣赏过的《睡莲》和《吉维尼花园的玫瑰花道》相比，这里是无法替代的。

1926年莫奈离世后，他的次子米歇尔继承了他的房子、花园以及他的作品和他收藏的日本版画，但实际上米歇尔的注意力只在非洲旅行之上。后来，莫奈的第二任妻子爱丽丝·奥修德的女儿和莫奈长子的遗孀布兰奇接管了房子和花园。但自1947年布兰奇去世后，房子和花园几乎处于无人看管的状态。1966年，米歇尔也遭遇交通事故死亡。之后原藏于吉维尼的莫奈画作及个人收藏被捐至国立美术学校，另有部分藏于马蒙丹—莫奈美术馆。



五彩缤纷的莫奈花园

幸运的是1970年，腐臭难闻的荷塘、杂草丛生的吉维尼在法国及美国艺术保护人士的资助下得以修复；1980年6月，莫奈财团成立，吉维尼开始向大众开放。为向游人展示最佳风貌，吉维尼花园4月至10月左右开门迎客。

莫奈的故居和画室均保存完好，一楼卧室和走廊挂着莫奈的画作和照片，也能看到他生前用过的家具。莫奈财团收藏了莫奈收集的250多幅日本版画，在厨房和餐厅的各个角落均能欣赏到。莫奈生前钟爱浮世绘，并收集了众多作品。

在这里一眼就能看到《临终的卡米耶》和《自画像》，但遗憾的是这两幅都是仿作。之前在吉维尼的大部分作品现藏于马蒙丹—莫奈美术馆。莫奈晚年在这里创作的《睡莲》系列作品，自20世纪50年代末开始在世界各地画展中展出，世人对其进行了新的评价，现藏于世界各地。

幸运的是，从橘园美术馆展示的8幅《睡莲》作品中，可以体会到作品的精髓所在。

克劳德·莫奈

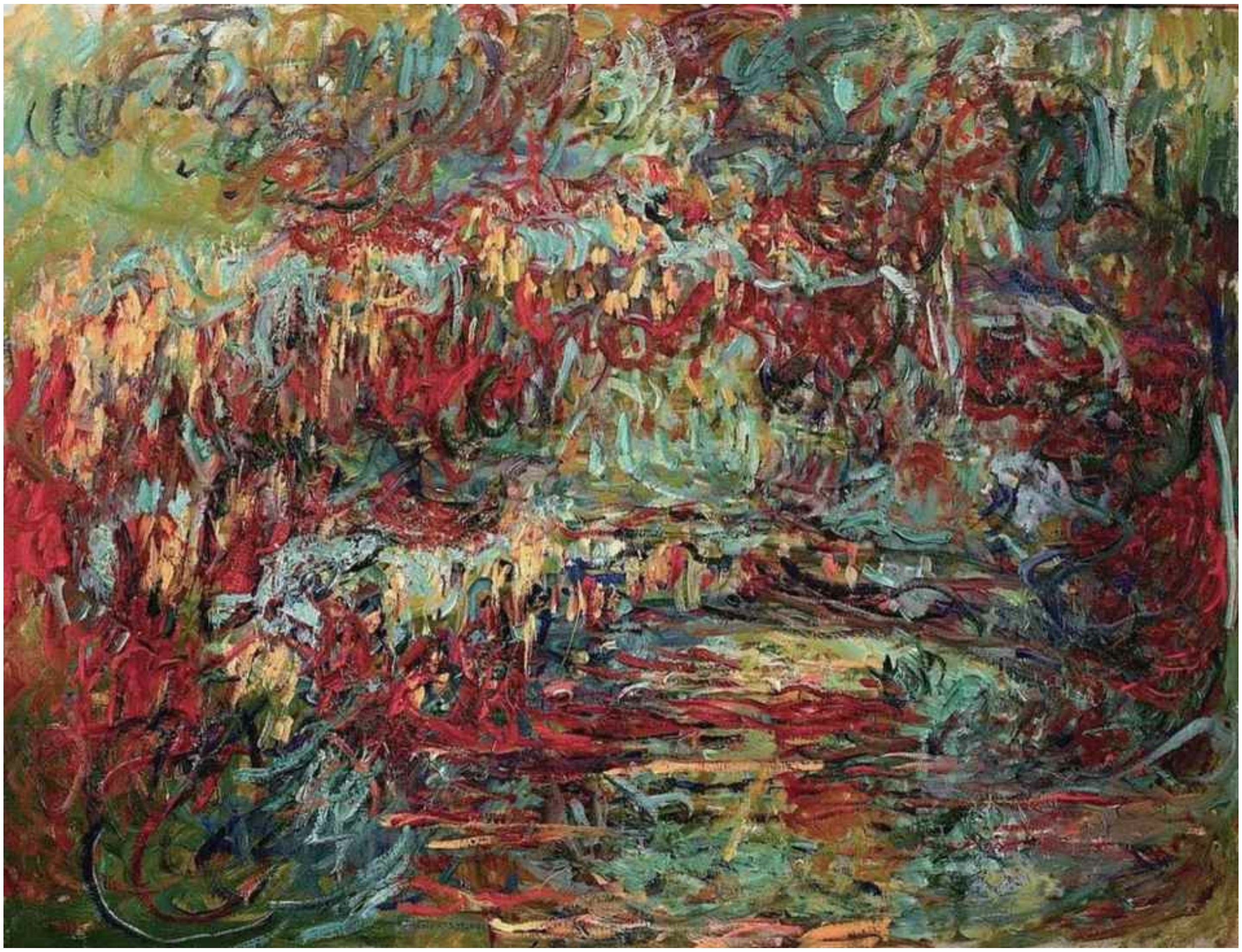
《日本桥》

1923—1924年，布面油画，89cm×100cm，马蒙丹—莫奈美术馆

据说每当莫奈乘坐火车路过吉维尼时，都会被这个小巧雅致的小镇深深吸引。大城市的生活越来越艰辛，创作停滞不前，身心俱疲的他向往这里的生活。而印象派画家精神导师马奈的离世，预示了莫奈等印象派画家将要面临的各种状况。

印象主义画展毫无进展，没有丝毫迹象表明他们的困境可能会有好转。在这种情况下，莫奈也很难继续坚持几无销路的印象派画风。马奈去世后，印象派画家间的联系变得松散，雷诺阿回归古典主义，修拉提出了一个独特的画法——“点彩法”，莫奈也决心不再参加印象主义画展，他需要一个新的转机。

1883年，即马奈去世的那一年，深思熟虑后的莫奈在吉维尼一户农家租下了房子，并和第二任妻子爱丽丝举行了婚礼。1890年，他购买了一处宽敞的住宅，并雇了园艺师，精心打理着花园。1892年，莫奈在他的住宅附近又购买了一块地皮，引水建造了一个池塘。池塘里的睡莲竞相开放，周围种植着柳树、杉树、鸢尾、竹子等，一年后又建造了一个可以穿越池塘的拱形日本桥。莫奈一天中的很长时间都在花园里度过，他尽情欣赏着眼前的美景，并将其绘入了作品之中。他实现了自己长久以来的夙愿，在给朋友的书信中流露出他对花园的喜爱之情，这一点在许多作品中均有体现。



克劳德·莫奈/《日本桥》



日本桥实景

从《日本桥》这幅作品中可以体会到莫奈的新画法和创作热情。这幅作品是以日本桥为中心创作的系列作品之一，睡莲长势旺盛，丛林郁郁葱葱。从作品中可以察觉到他的画风开始向抽象画转变，这一转变过程在其之后的作品中有明显体现。

此时莫奈还未受到白内障的困扰，然而自1908年开始，他的视力逐渐下降，不时需要中断创作。得了白内障之后，他的创作就集中于作品的内在表现，用色也更为大胆。画面逐渐被红黄覆盖，绿色逐渐消失。将创作于1899年的作品同1920年创作的《日本桥》相比，可以看出二者有显著差异。《日本桥》创作之后没多久，莫奈几近失明，最终放下了画笔。即便视力越来越差，他也无法将视线从荷塘上挪开。我想如此理解他：他从年轻时一直追寻捕捉光影瞬间的印象主义，彼时便是这一追求得以实现的瞬间。



克劳德·莫奈/《睡莲池塘和日本桥》（Le bassin aux nymphéas, harmonie verte），1899年，布面油画，89.5cm×92.5cm，奥赛美术馆

克劳德·莫奈

《风中的白杨树》

1891年，布面油画，105cm×74cm，奥赛美术馆

我前往吉维尼是为了亲眼看到莫奈花团锦簇的庭院和铺满睡莲的荷塘，但见到了实物之后，我却有些许迟疑，这源于一种未知的空虚感。也许是因为我变得奢靡了，以前仅能在画册上看到的大家之作，去美术馆欣赏后仍不满足，现在竟要寻来作品诞生之地。但参观后的印象却与我的预期相去甚远，我感到颇为惋惜。百花齐放的庭院绚烂多彩，荷塘也充满了神秘的色彩。莫奈的乐园被打理得精致无比，这里每天都会有花朵绽放，然而我却执意想要见到“真正的”莫奈。

出人意料的是，从莫奈花园出来坐上大巴，在去往火车站的路上，一排排白杨树映入了我的眼帘。大巴缓慢行驶在乡间小路上，白杨树不断地向后退去。风中摇曳的树叶在阳光的照耀下像玻璃碎片一样闪闪发光，这一再自然不过的风景在莫奈的笔下却变得不平凡。风景虽普通，但若想将其在作品中如实再现并非易事，对于莫奈而言更是如此，他深信摇曳的树叶可以被描绘得摇曳多姿，光线下恍惚的景致则可以被描绘得恍惚传神。布丹通过云来表现的自然光线和风，莫奈则通过万物来表现。



克劳德·莫奈/《风中的白杨树》 （Effet de vent, Série des peupliers）

能体现这一点的巅峰之作便是《睡莲》系列作品。望着眼前的白杨树，我隐约意识到，在这些作品中的某处必定也有白杨树。如果说莫奈在创作《睡莲》时，贯彻了“我真正想要画的是水的表面”这一意志，那么在《风中的白杨树》中，他真正想画的应该就是风。清风袭来，曼妙多姿的小草、微波荡漾的江面，就像树影婆娑在风中摇曳的白杨树一样。莫奈毫无例外地将其全部捕捉到了作品之中。

如果说凡·高的丝柏树是通过动态来反映画家动荡的内心世界，那么莫奈的白杨树则让人感受到了生命的饱满。莫奈支持共和主义，而白杨树象征着“人民之树”，因此有人评价称他通过作品公开表露了自己的政治理念。

从莫奈花园出来，沿着莫奈之路前行，便能看到吉维尼印象派美术馆（Musée des Impressionnismes Giverny）。这里展示着以吉维尼为背景的众多印象派作品。参观吉维尼的游客穿过莫奈故居，在美术馆前面的咖啡馆喝茶、翻看画册，稍事休息，一派宁静祥和。想在这里生活的想法从我脑中一闪而过，想必大家都会怀着和莫奈一样的心情。



莫奈的安息之地——吉维尼



郁郁葱葱的吉维尼

我去参观的时候，那里正在举办保罗·西涅克的画展。莫奈在吉维尼定居，几名画家退出印象派团体之后，巴黎又兴起了新印象派，当时和修拉一起发起新印象派的画家就是西涅克。莫奈的作品中也预示着西涅克的点彩法，这虽然不能称之为绘画的“进步”，但在绘画技法的发展变化脉络上蕴含着画家的生活和时代的变迁。

我在吉维尼再次感受到了这一点。面对莫奈的作品和他的人生，我不禁思绪万千。吉维尼之旅不虚此行，这次奇妙的相遇令我满心欢喜。

橘园美术馆

MUSÉE DE L'ORANGERIE

印象主义与现代主义的碰撞

地址：Jardin des Tuileries（côté Seine），75001，Paris

火车站：1号、8号、12号康科德（Concorde）站

公交路线：24路、42路、52路、72路、73路、84路、94路等

开馆时间：9:00~18:00

休馆日：每周二、5月1日、7月14日、12月25日

门票：成人9欧元，学生6.5欧元（橘园—奥赛联票16欧元，橘园—吉维尼联票18.5欧元）

网页：www.musee-orangerie.fr

电子导游器：5欧元（法语、英语、日语等）

橘园掠影

我憧憬音乐，但更熟悉色彩世界的我即便时不时会到音像店、剧院，但仍不能相信自己对“声音”的感觉。声音世界与色彩世界是截然不同的两个世界。声音使我们陶醉，动弹不得。因此比起其他体裁，人们警告着音乐的危险之处，但我倒是觉得这反倒像是对音乐的赞美。

在帕斯卡·基尼亚尔（Pascal Quignard）的作品《仇恨音乐》（*La Haine de la Musique*）中有如下表述：“所有声音以肉眼无法看到的穿透外在之技走向人们。声音不知道皮肤，亦不晓得边界，在这里没有内外之分……声音与身体直接相触。站在声音面前，身体如同裸露，皮肤好似剥离，对声音的感受总是在个人体验的另一边。”

在音乐面前，我依旧很平静。但是我现在不再认为音乐和绘画这两个世界分属不同的层次。这种想法是我在橘园美术馆欣赏莫奈的《睡莲》之后产生的。借用基尼亚尔的话来描述绘画作品，丝毫没有违和感。“所有色彩以肉眼无法看到的穿透外在之技走向人们。色彩不知道皮肤，亦不晓得边界”，我觉得色彩如同声音一样，能够彻底穿透人的身体。


ORANGERIE
Musée de l'
Orangerie

橘园美术馆外景

无须迂回曲折，色彩也能够直接和身体相触。20世纪初，康定斯基（Wassily Kandinsky，1866—1944）坚信绘画应放弃再现现实，趋于隐约。这一观点在莫奈之后出现也许是再自然不过的结果。继莫奈之后，众多画家的色彩魔法令我们陶醉不已，马克·罗斯科（Mark Rothko，1903—1970）便是其中一例。听起来也许会觉得有些夸大其词，《睡莲》是促使我将音与色，即音乐与美术这两大体裁融合的一大契机。

回想一下，我之所以产生如此感受，橘园美术馆绝妙的空间结构在某种程度上发挥了作用。如同场所会影响听音乐的感觉一样，色彩也会随着空间的变化而千变万化。橘园美术馆是站在能够欣赏《睡莲》色彩美感的最佳角度而设立的，说得再夸张点儿，可谓是在“诱导”。

若要迈入藏有《睡莲》的展厅，必须通过一段白色空间。就像在摄像前调整白平衡一样，眼睛在这里得以从世上各种色彩中解放出来，调整到最佳状态。稍后进入椭圆形的展厅，雪白的墙和透明的玻璃天窗，真的会使人产生一种错觉，感觉自己好似真正进入了一个“不同维度的空间”。



橘园美术馆内景



游客在观赏莫奈展厅

通往地下展厅之路



通往地下展厅之路

1927年，橘园美术馆在获赠莫奈的《睡莲》之后开馆。换言之，其过程便是橘园的历史。当初修建橘园是为了保护卢浮宫的橘树。1921年，同国立网球场现代美术馆一起，橘园被指定为展示在世画家作品的美术馆，在获赠《睡莲》之后，便被改造为“睡莲美术馆”。当时的橘园与现在的橘园大不相同，历经两次改造，变成了如今的模样。

1918年11月，莫奈为了纪念第一次世界大战胜利结束，决定向国家捐赠两幅睡莲作品。当时的总理克列孟梭是莫奈的朋友，他又委托莫奈创作一些大规模的作品。这时，莫奈以“向市民公开，经由没有任何装饰的白色空间进入展厅，在自然光下欣赏作品”为条件，向国家捐赠了8幅巨幅《睡莲》。

因此，橘园一楼整体被改造为自然采光的格局，修建了两个巨大的椭圆形展厅。在第一间展厅里可以欣赏到晨曦下微微绽放的睡莲，在另一间展厅里可以欣赏到晚霞映照下睡莲盛开的荷塘。但莫奈未能出席1927年的橘园开馆仪式。在举行开馆仪式的5个月前，莫奈离开了人世。

因为必须要穿过第一道关口，该馆给人一种强烈的“为《睡莲》而建的美术馆”的印象。在地下展厅也有无数名作等待着游客。雷诺阿的画作有25幅，塞尚的画作有15幅，高更的画作有1幅，莫奈的画作有1幅，毕加索的画作有12幅，莫蒂里安尼的画作有5幅，玛丽·罗兰珊（Marie Laurencin）的画作有5幅，柴姆·苏丁的画作有22幅，包括后印象派作品在内，共有146幅作品。展厅以捐赠者保罗·纪尧姆（Paul Guillaume）和让·瓦尔特（Jean Walter）的名字命名，被称作“让·瓦尔特&保罗·纪尧姆收藏展”。藏品涵盖印象派和后印象派作品，在巴黎，其规模仅次于奥赛美术馆。

保罗·纪尧姆是印象派的支持者，具有与生俱来的审美眼光，曾多次在莫蒂里安尼与苏丁的肖像画中出现。他得到了众多艺术家的尊敬和追随。画家们为感谢其援助，创作了他的肖像作品。纪尧姆去世后，其遗孀多米尼加同富人建筑师让·瓦尔特再婚，二人共同丰富了纪尧姆的

收藏。瓦尔特去世后，多米尼加将他们的收藏捐出。

在获赠纪尧姆和瓦尔特的收藏之后，橘园美术馆开展了大规模的修复工作。为扩大空间，在椭圆形展览室上方增建了一层。但莫奈《睡莲》系列作品展厅的自然采光效果却因此被削弱。鉴于此，1999年，橘园美术馆经历了二次施工改造，经过6年的施工，投入了总计2500万欧元的巨资，上层建筑予以拆除，作品被安放在新建的地下展厅。莫奈展厅又恢复了自然采光，这便是现在的橘园美术馆。

印象主义画家

克劳德·莫奈

《睡莲：云》

约1915—1926年，布面油画，200cm×1275cm

“光与水的画家”——克劳德·莫奈在捕捉风景瞬间方面，今后应该也无人能超越他。莫奈认为自然不是固定不变的对象，而是随光线与时间不断变化的生命体。他认为仅凭一幅画作并不能完全描绘出自己的所观所感，这种理念在《圣拉扎尔火车站》系列作品和《鲁昂大教堂》系列作品中皆有体现。而尤其引人注意的是，他在生命的最后30年里，留下了250幅有关睡莲的系列作品，由此可见他对睡莲情有独钟。他为何要创作如此多的睡莲作品呢？

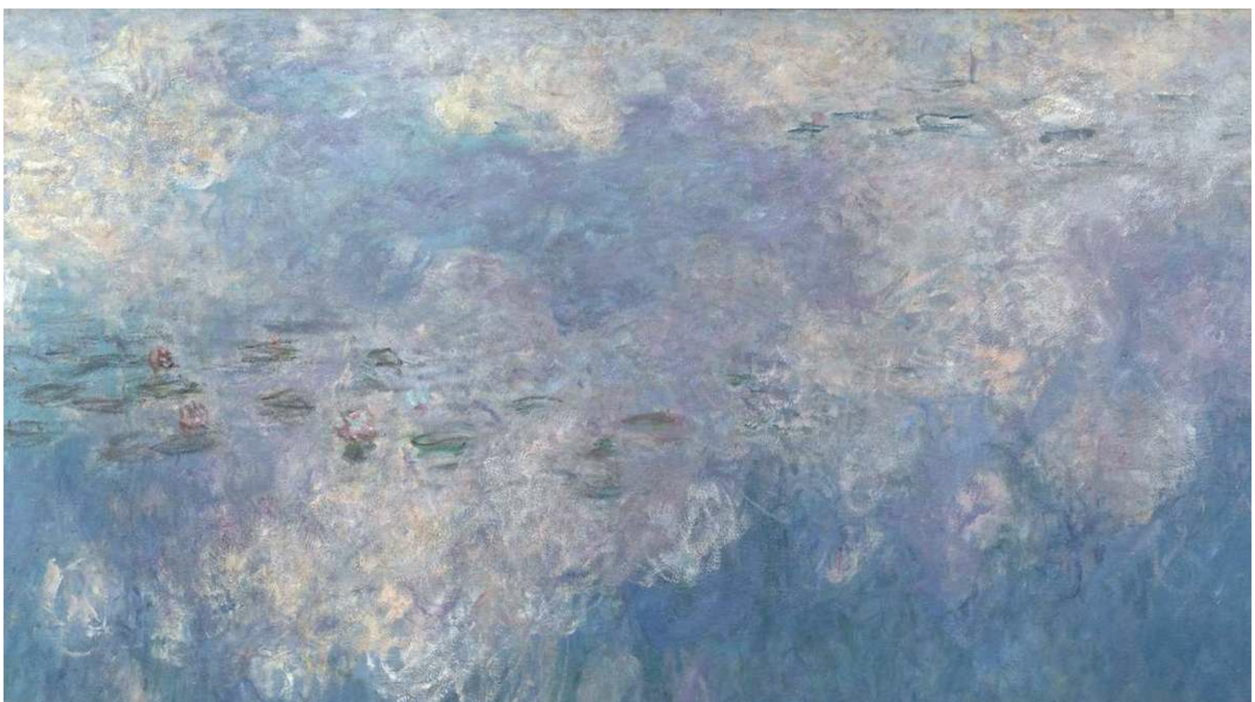


克劳德·莫奈/《睡莲：云》（Les Nymphéas: Les Nuages）



有关《睡莲》的赞誉之词不胜枚举，满怀期待而又犹豫不决的我小心翼翼地走向作品。看到作品的瞬间，我明白我所有的担心都是多余的，那是因为我感到一大恢宏之作展现在了我的面前。无须依赖任何赞誉之词，也无须被他人的评价蛊惑，莫奈久负盛名的杰作——《睡莲》，其本身就令人感到心醉神迷。

在《睡莲：云》中，阳光透过云缝照射下来。在光线跃动的每一刻，画家以细微的笔触对隐藏起来的色彩进行了描绘。我在这幅作品前驻足良久。近看好似是画家对颜料进行了层层涂抹，步步后退时，绚丽的荷塘景观便宛若一幅全景画卷在眼前徐徐铺开。花朵仿佛刚刚经受了雨水的洗礼，湿润亮丽；柳树也好似在水润的空气中摇摆，观赏者的视线则随着水波水平移动。



《睡莲：云》（局部）



克劳德·莫奈/《睡莲：垂柳映照下的晴朗之晨》（Les nymphéas: Le matin clair aux saules，局部），约1915—1926年，布面油画，200cm×1275cm

这是莫奈在吉维尼完成的作品。吉维尼也是《睡莲》和《白杨树》系列作品的诞生之地。在吉维尼小镇，莫奈打造了一个遍布睡莲、鸢尾和柳树的花园。某一天莫奈发现，在蓝天和柳树倒映的水面上，团团簇簇的睡莲随着光线和空气的变化姿态万千。从莫奈留下的文字来看，准确地说是睡莲映入了他的眼帘。莫奈在写给美术评论家古斯塔夫·若佛鲁瓦的一封信中这样写道：

> 虽是我种下的睡莲，但在理解其含义方面却耗费了我很长时间。我当初种睡莲不过是为了愉悦身心，丝毫没有要画它的想法，因为一处风景不会在一夜之间告诉我们它所蕴含的意义。某一天，神秘的荷塘世界忽然开始在我的面前展现，我急急忙忙地去寻找调色板，之后直到今天再未画过其他题材。

倏然间，莫奈打开了神奇的睡莲世界之门。这不禁令人想起因迷恋荷塘中自己的倒影而跃入水池的纳尔齐斯的神话，陶醉于睡莲的莫奈和迷恋自身倒影的纳尔齐斯颇为相似。纳尔齐斯告诉我们，人类有多么渴求美。他不知道自己的长相，也不知道荷塘中的倒影就是自己，他只是看到了某个人的脸，在那个人的脸上发现了自己想要的美。而意欲抓住映入眼帘的美景的莫奈，其心情想必也是无比迫切的。

但这本来就是无论如何也无法填满、再怎么画也会感到空虚的东西。我认为对于莫奈而言，睡莲是永远无法被充分诠释的。若莫奈在画完睡莲后能感叹“这就是对我所看到的美的准确再现”，估计也不会有如此多的睡莲作品问世。

莫奈正式专注于睡莲创作是在夫人爱丽丝、儿子、同事雷诺阿相继离世之后。亲友的离世对饱受白内障折磨的莫奈来说，无疑是雪上加霜。“睡莲”，正如其名，在灿烂的晨曦中苏醒，在缤纷的晚霞中入睡。它在莫奈坎坷的人生末路之际来到了他的面前，被他牢牢抓在手中。

奥古斯特·雷诺阿

《躺着的裸女》

约1906年，布面油画，67cm×160cm

提到雷诺阿，会让人觉得，对于那些志在成为画家的人而言，绘画就是要像这样将灿烂的光线绘于笔下。雷诺阿的画作散发着光芒，在倾泻而下的阳光下，色彩仿佛要被融化。雷诺阿曾说“虽然痛苦会被忘却，但是美却会驻留”，他的世界里没有悲伤、孤独与不幸。他专心致志地捕捉着世上各式各样的美。

自1869年开始，雷诺阿同莫奈一起研究自然光线下变化的色彩，也曾进行风景画创作，但他感兴趣的依旧是女性的美及孩童的蓬勃朝气。在此期间，雷诺阿把他研究的光线效果运用到人物画创作上，到1880年的10年间，他热衷于描绘暴露在自然光线下的女性裸体。收藏于奥赛美术馆的《习作·半身像·阳光的效果》（*Étude*，*Torse*，*effet de soleil*）就是这一时期的作品，亮相于第二届印象主义画展。雷诺阿醉心于随光线与色彩的变化而分解的轮廓线，这在作品中有很好的体现。



奥古斯特·雷诺阿/《躺着的裸女》（Femme nue couché e）

在树叶间跳跃的光线及影子的作用下，女子的裸体画像看起来颇像一幅抽象画。这一作品自然无法被沙龙展上的评委接受。因光线变化而变得歪斜的女子形体就像是对未完成之作的辩解。评论家阿尔贝·沃尔夫撰文嘲讽道："女性的裸体雕像被分解为绿色和紫色颜料，看起来不是肉体，而是像完全腐烂的尸体一样，请对其理由进行说明。"

那时，雷诺阿还是一个典型的印象派画家。继1874年首届印象主义画展之后，雷诺阿参加了三届画展。但在1881年从意大利旅行回来后，雷诺阿发生了巨大的变化。"我在罗马看到了拉斐尔的画作，他的作品极其美丽，我非常后悔为什么现在才看到他的画作。拉斐尔是一名明智聪慧的画家，他和我一样不去找寻不可能之物，但也将美充分描绘了出来。"

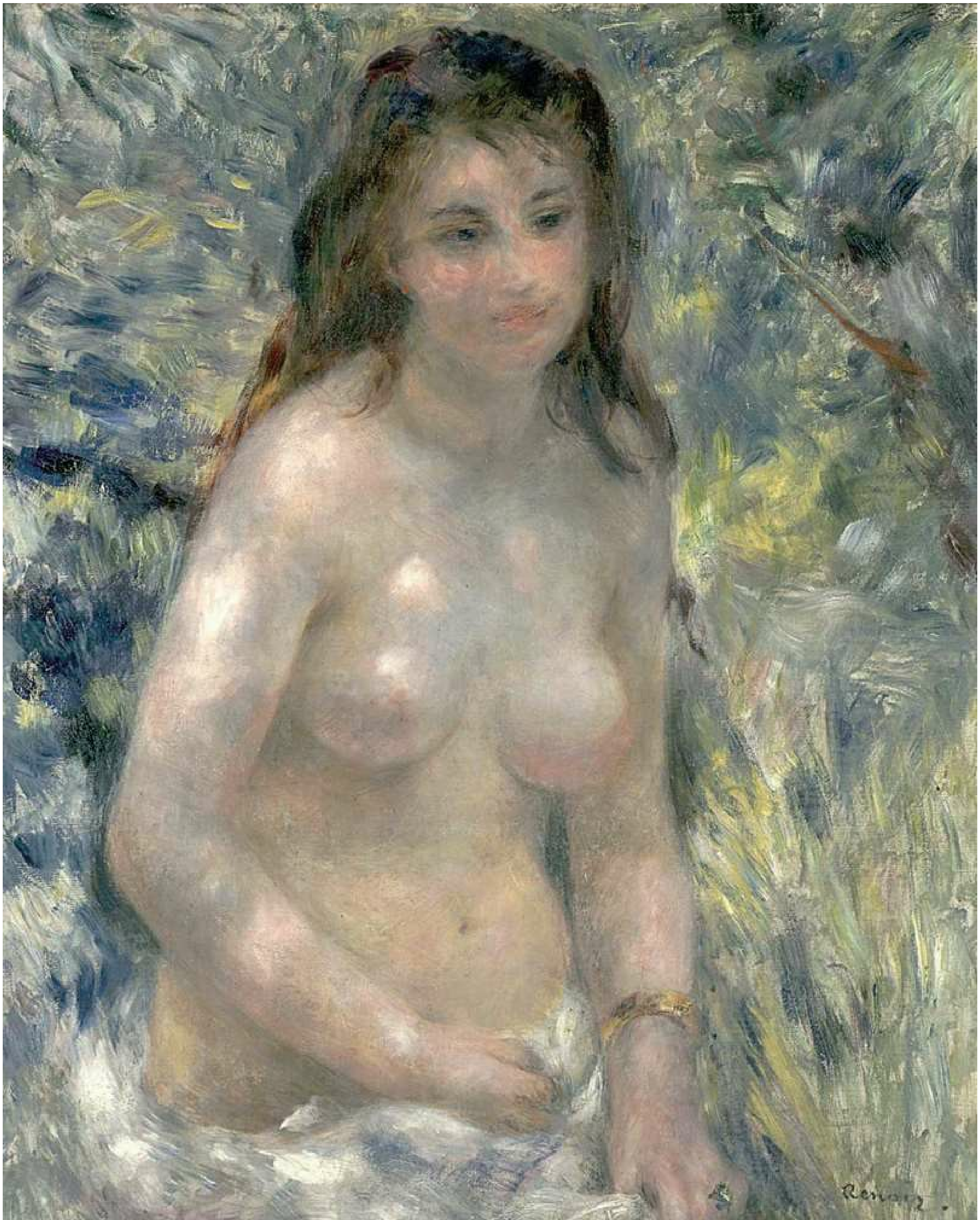
雷诺阿忽然间对他一直追求的印象派画法产生了怀疑。雷诺阿痴迷于古典主义画风，曾称自己是因弗朗索瓦·布歇（François Boucher，1703—1770）而找到了身为画家的使命。结果从19世纪80年代中期开始，雷诺阿告别了印象主义，开创了独特的画风。我在橘园美术馆看到的《躺着的裸女》，再次印证了他的古典主义信仰。

倚躺在床上的女子裸体画像创作于室内，这一点同弗朗西斯科·戈雅（Francisco Goya，1746—1828）及马奈类似。从铺着白布的床和女子所倚垫子的细腻感、女子优雅姿态中透露出的和谐感，可以推测该画作受到了安格尔的影响。雷诺阿在此添加了自身原有的明亮柔和的光线，营造出画作整体上的温和感。但直到10年后雷诺阿离世，这幅作品一直被保存在工作室，因此很难知道其具体创作时间。包括《躺着的裸女》在内，雷诺阿以加布里埃尔为模特儿，共创作了三幅裸体画像，第一幅作品创作于1903年，第三幅作品创作于1907年，由此推测该作品大概是于1903—1907年创作而成。

20世纪早期，因风湿病恶化，手部几乎无法工作的雷诺阿前往温暖宜人的法国南部地区疗养。在那里，他也没有放下画笔。他在那一时期的代表作《沐浴者》亦珍藏于橘园美术馆。这幅作品将女子丰满的裸体

与闪亮的自然相融合，体现了雷诺阿固守的信念，人们经常将其和塞尚的《沐浴者》相提并论。

奥古斯特·雷诺阿/《习作·半身像·阳光的效果》，约1876年，布面油画，81cm×65cm，奥赛美术馆



奥古斯特·雷诺阿/《习作·半身像·阳光的效果》，约1876年，布面油画，81cm×65cm，奥赛美术馆

保罗·塞尚

《水果、餐巾、牛奶瓶》

1880—1881年，布面油画，60cm×73cm

塞尚的画风对今日的我们而言，依旧显得陌生。塞尚最负盛名的作品之一是《苹果与橘子》（*Pommes et oranges*），同一画面上不同视角的苹果、采用歪曲了的透视法描绘的托盘，这些奇怪的景象不断向我迄今所了解到的传统绘画观提出质疑。

不知是否因为《水果、餐巾、牛奶瓶》（*Fruits，serviette et boîte à lait*）的创作时间早于《苹果与橘子》（约1899），给人感觉这是一幅未完成的作品。但这一作品可谓凸显了画家力图通过绘画来体现对象观赏者之感的努力。画面中的一切看起来都给人一种不稳定感，各个物体并非基于同一视角描绘而成。仔细观察可以发现，互相重叠的物象都是以不同视角来描绘的。从画面前方、侧面、上方看向物体的视线凝结到了一处，结果桌子好似要向前倾倒，水果摇摇欲坠，好似马上就会滚落一般。

传统透视法主张要归结至一个消失点来捕捉对象，而这种新型技法完全颠覆了传统透视法。壁纸花纹被用于促使实现平面感效果的最大化，但本应位于水果和牛奶瓶后方的墙壁好像被放置到了物体的上方。这是因为壁纸华丽的花纹使人产生错觉，削弱了立体感。塞尚认为我们真实的知觉亦是如此。

对塞尚的画法了解得最深入的要数法国哲学家莫里斯·梅洛·庞蒂（Maurice Merleau-Ponty，1908—1961）。1945年，庞蒂在随笔《塞尚的怀疑》（*Le Doute de Cézanne*）一书中，表述了塞尚如何摒弃传统美术技法、透视法和明暗法、单视点等，以及如何贴近我们真实的知觉体验。据他表述，我们的知觉不是由单视点眺望整体的透视法形成的，而

是通过多重视点形成的。庞蒂称“真实的是画家，有欺骗性的是照片，因为在现实中，时间不会静止”，并分析称塞尚的画作将我们的知觉体验实现了可视化。

塞尚以歪斜的视角观察到的托盘、水果边缘，如图所示是圆形而非椭圆形的。借用庞蒂的话说，这反映了“从多个角度”感知对象的结果。因为我们的肉眼不是捕捉瞬间形象的机器，每一个瞬间的体验都由“前一瞬间的体验和下一瞬间的体验共同”构成。



保罗·塞尚/《水果、餐巾、牛奶瓶》



保罗·塞尚/《苹果与橘子》，约1899年，布面油画，74cm×93cm，奥赛美术馆

塞尚深信并贯彻着“自然不在于表面而在于内部”这一信念。“创作不是对对象的单纯模仿，而是要捕捉各种关系间的和谐。”从这句话里，可以看出他对绘画所持的某种哲学态度。印象派画法意欲捕捉“瞬间吸引我们的眼球，向感官袭来的感觉”，而塞尚觉得印象派无法实现自我信念是可以理解的。塞尚最终告别了印象主义，回到了故乡，坚持从事透过事物外观去探索事物本质的创作活动。

不能否认，绘画首先是对现实的“再现”。由于意欲再现世界，绘画时时会以在我们看来陌生冒险的方式向人们施加压力。绘画为了成为绘画，换言之，不止步于用光线与色彩来填充物体，为再现某一事物，不可避免会出现破坏已有秩序、促其解体的瞬间。

我从塞尚身上得到了些许启示。在塞尚的作品中，对透视法的破坏、割裂的视点、歪曲的形体等特征，其本身就在质疑绘画的本质。若不能接受这一点，也许我们便得放弃现代美术。塞尚的作品应是现代美术史上最具智慧的。

现代主义画家

亨利·卢梭

《婚礼》

约1905年，布面油画，163cm×114cm

亨利·卢梭（Henri Rousseau，1844—1910）的作品是朴素的，也许正因如此，欣赏他的作品无须特别的知识。实际上，他另有主业，绘画只是作为兴趣。他时不时会进行一些创作。他还是一位不受任何流派约束，被称为“素朴派”的画家。素朴一词指的是“如孩童般”或是“业余的”，有点儿被专业画家挖苦的语气，但我称卢梭的画朴素并非因为他是素朴派的一员。卢梭的作品如同“素朴”一词的字面意思，非常朴素，欣赏起来毫不费力。雅致的房屋和滑稽的人物形象，按照映入我们眼帘的去欣赏也毫无问题。他才华卓越，时不时以梦幻、立体的手法进行创作。

卢梭认为自然是最好的老师，他真心热爱自然，并将其融入了画中。同自然共呼吸的人类、老虎、猴子、鸟等似乎应在童话书中出现的动物都是他的素材。卢梭从未接受过正规的美术教育，有些人之所以对他的画作感到不以为然，问题便在于这种朴素感。但令人疑惑的是，如果漫无目的地翻看他的画，与其说是朴素，也许说作品中某些地方给人一种不稳定之感更合适，在橘园美术馆更是坚定了我的这一想法。


Henri Julien Rousseau

亨利·卢梭/《婚礼》（La noce）

《婚礼》好似仿制了婚礼纪念照一般，4名男士和4名女士聚在一起。虽不知他们具体的年龄，但是从前排两个人花白的头发和布满皱纹的脸庞来看，他们似乎比新娘和新郎年长。一只看起来温顺的狗趴在地上。所有人的脚都像剪纸一样被截掉了。据说经过X射线拍摄后发现前排年长妇人的衣服原本画到了狗所在的位置。这貌似是画家为了实现整体的平衡感，后来对作品进行了修改。在这里，远近感和空间感完全被摒弃，人物好像是浮在空中一般给人一种不稳定感。卢梭的代表作《我本人·肖像·风景》和《马车上的一家》亦是如此。

卢梭曾是一名税务员，他又被人称为“杜阿尼耶”（Le Douanier），这个词即税务员之意。他的工作是向沿塞纳河而上的商船征收通行费，看似有些枯燥。他边工作边画画，直到40岁才筹备工作室，开始正式发表作品，到了49岁放下工作，开始了职业画家生涯。

对于未正式学过绘画的卢梭来说，画家这条路并不平坦。亨利·卢梭的作品将现实和幻想交叉在一起，营造出独特的氛围，初期在美术界备受冷遇。但有人从初期就看好他的作品，这个人便是毕加索。毕加索评价称卢梭的作品是没有沙龙展残留的纯粹作品。卢梭特有的异国原始风情备受毕加索欣赏，这与他曾经想要在非洲原始部落中寻找的风景相契合。

从初期便开始收集卢梭作品的毕加索1908年在自己的工作室中招待了当时的前卫艺术家阿波利奈尔和费尔南·莱热（Fernand Léger）等，他在派对上也对卢梭大加赞赏。当时卢梭说道：“我们都是这个时代伟大的画家。只不过先生您是埃及风格，我是现代风格。”卢梭认为自己和前卫艺术家之间没有共鸣。这一言论也反映了他平时对自己是伟大的画家这一点深信不疑。莱热曾嘲弄称：“卢梭完全不懂现代美术。他的画对现代画家没有任何影响也是有原因的。卢梭坚信自己的画是最好的。”

使卢梭闻名于世的是丛林系列作品。他从1904年到1910年集中创作了26幅丛林作品。真正的丛林自不必说，卢梭连法国国境都未曾迈出过，但是他曾在巴黎植物园中以异域植物为题材练习素描，也曾在巴黎自然史博物馆中观察各种动物。在《婚礼》中，人物旁边所绘的植物便有这样的影子，似乎应该出现在热带雨林中的植物将人物所处空间变成了截然不同的异域之地。



亨利·卢梭/《诱蛇者》（La charmeuse de serpents），1907年，布面油画，169cm×189.5cm，奥赛美术馆

高更也在画作中描绘了文明社会之外的南太平洋风景。他们二人在画家之路上均起步较晚，就这一点来看，二人颇为相似。有趣的是，毕加索对卢梭的原始性赞不绝口，对高更却做出了截然不同的评价。他恶语直言道：“高更很有才华，但他常常将他人的东西据为己有，甚至从大洋洲原始部落偷窃。”

毕加索的言论反而在促使我仔细品味卢梭画作所表现出的不稳定感方面，起到了桥梁作用。高更最终也未回到家乡，抑或是未能回去。相

反，卢梭从未离开过自己的祖国法国。当时曾在巴黎活动的夏加尔和莫蒂里安尼等画家，离开家乡定居巴黎，对家乡时常充满着怀念，但因卢梭从未离开过，所以也无处可回。俗气点儿讲，对卢梭而言，绘画便是唯一的外出或旅行，但也是原地转圈的旅行。卢梭的画中表现出的不稳定感也许与定居者身上独有的不安是相似的，在故乡生活的他曾以异乡人自居。

卢梭于1910年因败血症去世，享年66岁。前来吊唁的仅有7人。阿波利奈尔写了祭文，布朗库西（Constantin Brancusi，1876—1957）将其刻在了石头上。“无须纳税，我们把准备好的行李通过天堂之门寄给您，我们想把画笔和画布寄给您。”曾经取笑他朴素的画作的画家彼时才开始对其作品的真正价值予以肯定。对传统形式感到腻烦的艺术家认为卢梭时不时将梦想和幻想融合在一起，朴素的、不安的创作是超现实主义的开端，对此赞不绝口。

莫蒂里安尼

《保罗·纪尧姆肖像》

1915年，纸面油画，105cm×75cm

出身于意大利的犹太画家莫蒂里安尼的肖像画中无一例外地出现了以下几种特征：鹅蛋形脸庞、没有瞳孔的杏仁形眼睛，长颈和大幅下垂的肩部线条。画家的画风一贯如此，但作品中扭曲的表现手法所散发出的各色魅力却令人惊讶。由极度夸张的线条和单调的色彩组成的画面，追随着纤细的线条映入眼帘的便是表情阴沉的人物。在画中，“奇怪的”不协调使人无法将目光从画作上移开。我在欣赏莫蒂里安尼的肖像画时，对波德莱尔所说的“没有美不蕴含着悲伤”深表赞同。

1906年，在莫蒂里安尼22岁的那年秋天，他来到了巴黎。外表英俊、为人和善的莫蒂里安尼周围时常聚集着很多人。即使境遇窘迫，他也不必为模特儿费用而担心。他还创作了许多与他关系密切的画家肖像画，如柴姆·苏丁、莫依斯·基斯林（Moise Kisling）、毕加索、迭戈·里维拉（Diego Rivera）、让·谷克多（Jean Cocteau）等。赊欠的账务过多时，贫穷的莫蒂里安尼会用自己创作的肖像画来偿还。因掏不起房租，他迫不得已四处漂泊，无数呕心沥血之作也因此被销毁。


GUILLAUME
NOVO
PILOTA

莫蒂里安尼/《保罗·纪尧姆肖像》（Paul Guillaume，Novo Pilota）

莫蒂里安尼的作品散落在世界各地，遗失了很大一部分。以让娜为模特儿创作的作品可谓是莫蒂里安尼肖像画的精髓，但大部分作品落入了个人收藏家手中，现在在橘园美术馆中仅藏有5幅肖像画。其中4幅画的模特儿在莫蒂里安尼生平中未能找到与之相关的特别记录。保罗·纪尧姆是莫蒂里安尼的熟人，是20世纪初期巴黎最富有的画商，是毕加索和马蒂斯等年轻画家的坚实后盾。

对于莫蒂里安尼而言，纪尧姆格外特别，他还是莫蒂里安尼在囿于雕刻、病情恶化时积极引导他画画的朋友。莫蒂里安尼在纪尧姆肖像画左下角写着“Novo Pilota”，意即“独具慧眼的赞助人”，以此来表示对他的爱戴和尊敬。画中的纪尧姆身穿黑色正装，姿态显得有些傲慢。戴着帽子和手套、一手拿烟一手随意插在裤子口袋中的形象虽是典型的纨绔主义，但在这里仍可以一眼看出莫蒂里安尼的风格。莫蒂里安尼原本不怎么画瞳孔，但在这幅画中，我们可以看到纪尧姆轻微晃动的瞳孔。曾经是莫蒂里安尼的爱人及模特儿的让娜问及原因，他说道：“当我懂你的灵魂时，我会画上瞳孔的。”

莫蒂里安尼的风格亦被称为表现主义、野兽主义或者立体主义。换言之，无论将其归属到哪个派别都不太合适，他自己也不愿意从属于某一流派。他借来模特儿，随心所欲地扭曲模特儿的身体，但其风格与毕加索解体模特儿不同，给人一种与模特儿原本模样相似却又完全不像的感觉，模特儿与画家之间的距离似近又远。要画模特儿需对对象进行观察，而观察是在保持一定距离的基础上实现的，他将模特儿的外表和自己的内心隐秘地交织在一起，或是保留自己，或是改变模特儿。

可以说他是根据自己的感觉创作，但这基本源于欲将自身化为他人的态度。我认为应该承认模特儿与莫蒂里安尼之间的距离本身。雕刻家里普希茨对莫蒂里安尼进行了如下描述：“他的艺术是表达个人情感的结果。他在工作时好像神灵附体一样，一旦开始便无法停下来，持续素

描，不会去修改已经画好的部分，也不会因思考而停止片刻。在旁人看来，他好似在以完全出于本能的确信和洋溢的艺术感而工作。”

“不会去修改已经画好的部分”“完全出于本能的确信和洋溢的艺术感”，同一根线也要反复修改无数次的大部分画家相比，这种态度近乎诗人。从小被贫穷和病魔折磨的莫蒂里安尼在死亡的门槛前留下了一幅自画像。特别的是，这幅作品并不像其他肖像画一样有着“莫蒂里安尼风格”。

莫蒂里安尼于1920年1月24日因结核性胸膜炎结束了一生，终年35岁。为了遵守死也要为莫蒂里安尼做模特儿的约定，沉浸于悲伤中的让娜两天后在公寓一跃而下，时年22岁，有9个月的身孕。她的父母在1930年后才允许自己的女儿和莫蒂里安尼合葬，二人得以在巴黎的拉雪兹神父公墓中长眠于世。

柴姆·苏丁

《人物与风景》

约1918—1919年（1933年？），布面油画，60cm×80cm

在橘园美术馆中，有一间展厅单独用来展示柴姆·苏丁的作品。展览规模虽不大，但展品有风景画、静物画、肖像画等苏丁的各式作品，可以尽情欣赏。出生于立陶宛的犹太画家柴姆·苏丁画风独特，虽不是像毕加索、莫蒂里安尼般的高知名度画家，却是在论及现代美术时无法忽略的人物。能在橘园美术馆中与他相遇，实属幸运。

以现在的观点来看，苏丁的画风虽并不怎么陌生，却无法抹掉奇怪、荒诞的印象。他将风景画或人物画等以相对类似于构思的手法来处理，加之异常荒诞的表现，与我们心目中的常规美感相去甚远。苏丁的画风接近德国表现主义，他在法国也被评价为引领表现主义技法的画家。例如人物像怪物一样扭曲变形，以动物的尸体作为素材的作品画面颇为残忍，血腥味仿佛充斥着鼻腔。



柴姆·苏丁/《人物与风景》（Paysage avec personnages）

关于他的代表作《半片牛肉》，有一件逸事。在当时经济极度困难的情况下，苏丁仍然购买了一整头被宰杀的牛，将它挂在了工作室中。由于他有重复作画直到画出自己满意的作品为止的习惯，他对着牛肉画了又画，却因此引发了骚乱。由于牛肉放置时间过长，恶臭弥漫，小区居民提交了陈情书，保健所来人予以了强制清除。苏丁恳请再留几天，但最终遭到了拒绝。他本人表示非常喜欢凡·高的笔触，但他比凡·高前进了几步。在这里若再继续前行，便会与弗朗西斯·培根（Francis Bacon，1909—1992）的作品和大卫·林奇的电影相遇。

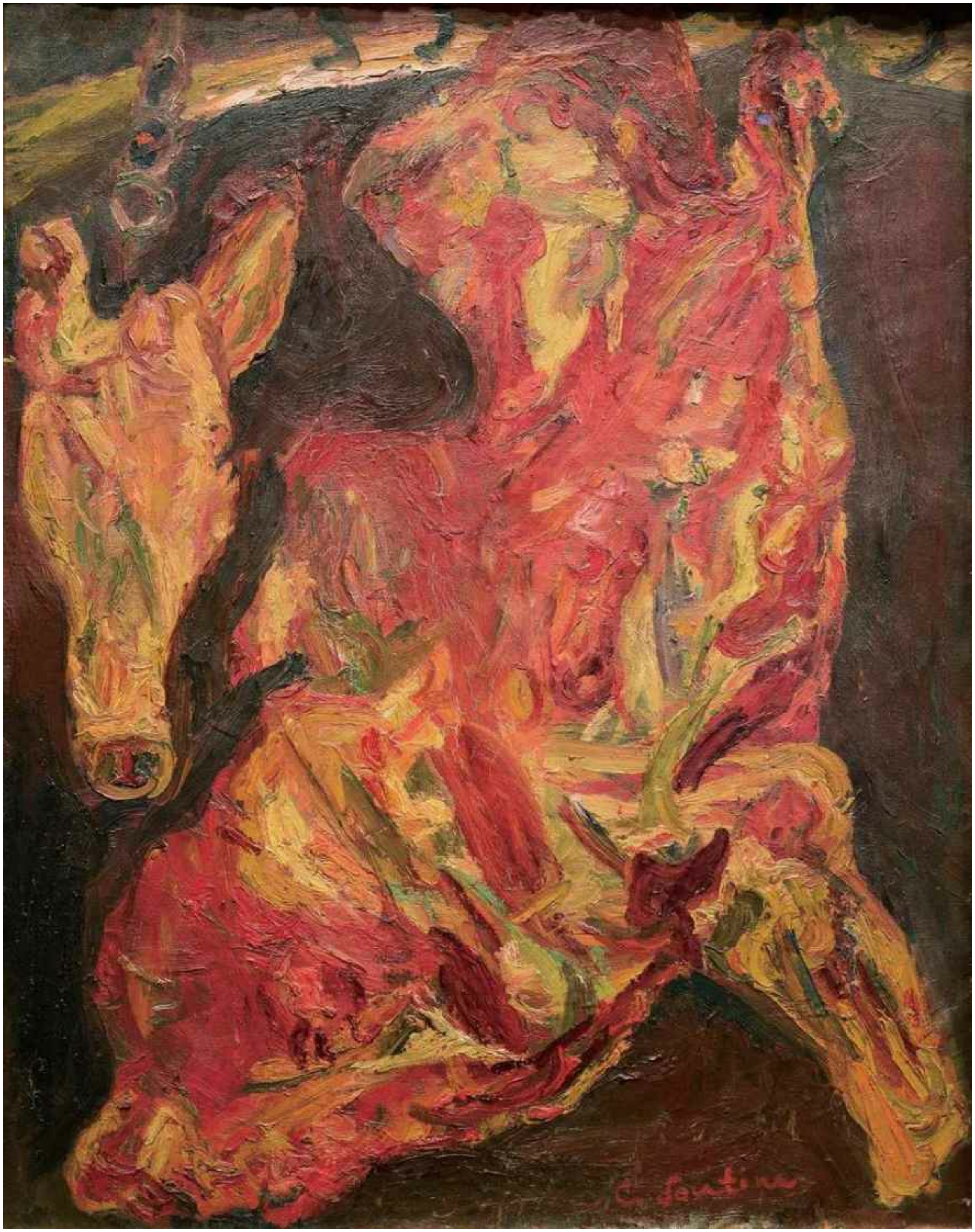
为学习绘画，曾是犹太人的苏丁毅然离家出走。3年之后的19岁那年，他在一位赞助者的帮助下才得以去往巴黎。当时整个欧洲被世界大战、革命、大屠杀等阴暗氛围笼罩，在巴黎，除了苏丁还有很多外国画家在活动。包括苏丁和莫蒂里安尼在内，来自俄罗斯的马克·夏加尔、

来自波兰的莫依斯·基斯林等，自1905—1906年开始的十余年间在巴黎活动的外国美术家组织被称为“巴黎派”。该组织成员大部分是犹太人，而且因为都很贫穷，也被称为“遭到诅咒的画家们”。他们也是以波希米亚特质为基础掀起法国表现主义之风的主人公。

直到1923年，美国的富豪收藏家阿尔伯特·巴恩斯购买了苏丁的100幅作品，而在此之前，没有画商发现他的才华。生活窘迫的他可谓是穷困同事之中最潦倒的一个。他饱受周期性抑郁症的折磨，时常感到不安，对自己的作品不满，也不愿意参加展会，因而更难有机会为人知晓。

初到巴黎，苏丁和其他画家一样，作品以风景画为主。同以被宰杀的牛为素材的作品或肖像画比起来，风景画首先吸引了我的视线。在《人物与风景》的一侧看到的天空是晴朗的，但房子和树所在的局部像是刮着猛烈的风，阴冷萧瑟，大树好似要将人类吞噬。这里的世界怪诞而歪曲，混杂着茫然与不安之感。创作于相似时期的夏加尔作品给人的印象则完全不同。看他的风景画时，我会产生夏加尔是站在苏丁对立面的画家这一想法。苏丁和夏加尔二人均在一个犹太人小村出生并成长。夏加尔时常思念故乡，他将对犹太人小村的记忆深深镌刻在《诞生》及《我与村庄》之类的作品中；与之相反，在苏丁的作品中很难寻找到故乡的痕迹。

就如回归（nostos）和愁苦（algos）的合成词是乡愁（nostalgia）一般，苏丁对故乡的感觉是痛苦、心灰意冷，也许他同时还对摧残屠杀犹太人的集体迫害感到恐惧。在苏丁的风景画中，比起对故乡的思念，愁苦表现得更为突出。如果说夏加尔在不断表达自己思乡的悲痛之情，那苏丁则是下定决心对故乡不理不睬。我倒觉得苏丁是个可怜之人。1940年5月，德国进攻法国时，他和恋人一起辗转于法国中部地区躲避战乱，并于1943年离开了人世，享年50岁。



柴姆·苏丁/《牛身与牛头》（Bo œuf et tête de veau），1925年？，布面油画，92cm×73cm

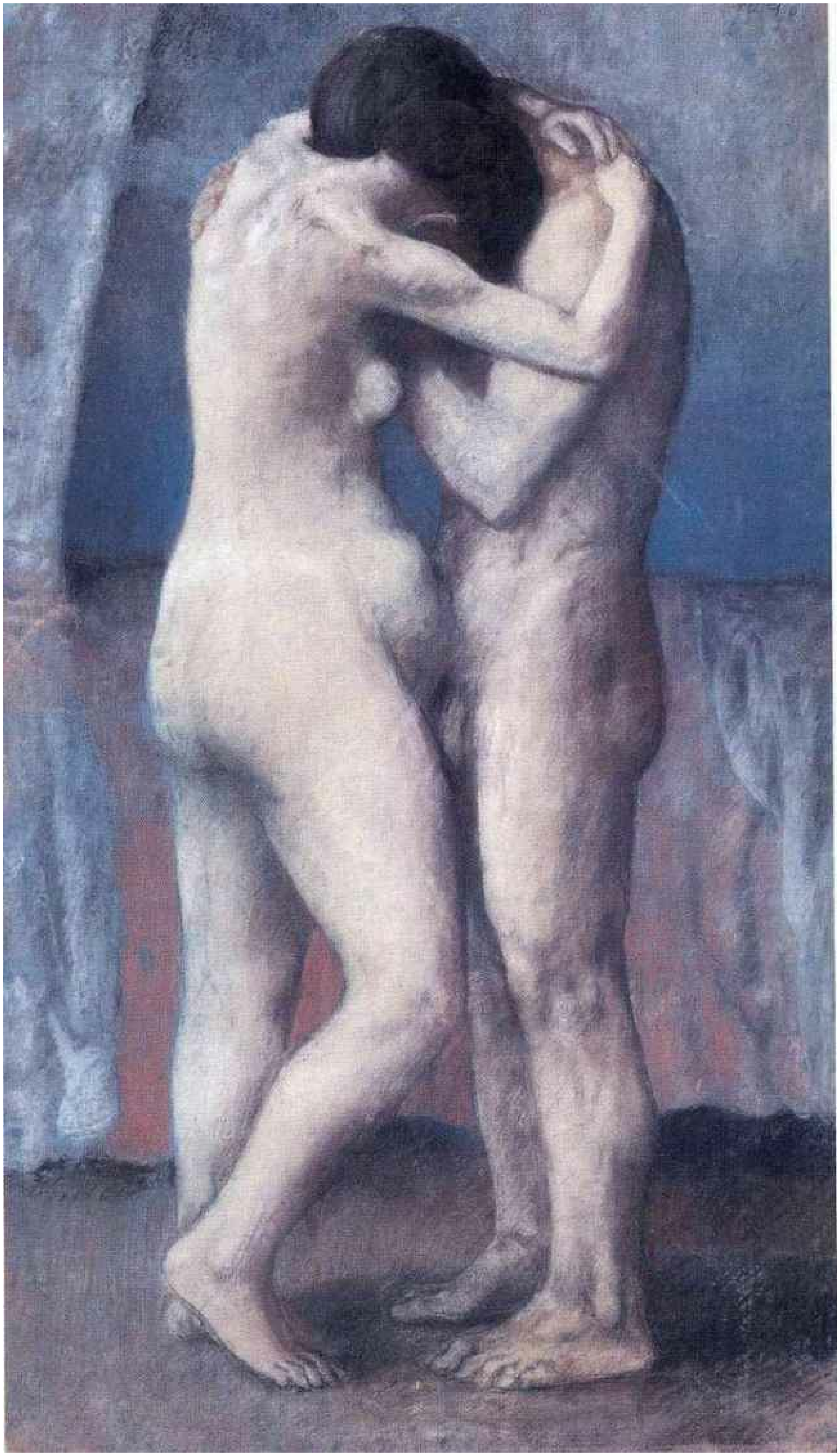
巴勃罗·毕加索

《拥抱》

1903年，纸面色粉画，100cm×60cm

巴勃罗·毕加索的艺术作品大体上可分为三个时期。在立体主义之前，他先后经历了蓝色和粉红色时期。巴黎毕加索美术馆（Museu Picasso）收藏着毕加索创作初期以来的作品，包括雕刻、写生在内，共计3000余幅。在这里可以欣赏到《自画像》和描写朝鲜战争伤痛的《朝鲜大屠杀》等毕加索毕生的作品。与之相比，在橘园仅能看到12幅作品。橘园中的作品虽略显单调，但其所藏的《拥抱》（*L'étreinte*）足以让我为之驻足良久。

《拥抱》描绘了一对看似悲痛无比、紧紧拥抱彼此的男女。貌似怀孕了的女子抽泣着，双手拥抱着男人，但给人感觉却是她在用自己的左腿支撑着身体。她是毕加索的挚友卡洛斯·卡萨吉玛斯的恋人杰曼·加尔加略，她所拥抱的男人据推测是在卡萨吉玛斯去世后，和她结婚的拉蒙·皮修。画面整体充满了阴郁的气息，从赤裸身体互相拥抱的恋人身上，感受不到丝毫欲望或幸福，反而看起来有些凄凉和悲壮。



巴勃罗·毕加索/《拥抱》

《拥抱》不是毕加索的代表作。与其他作品相比，它还会给人这貌似是一幅习作的印象。画作的尺寸并不是很大，也有说法称，它是毕加索为准备蓝色时期代表作《人生》而绘的习作。在毕加索蓝色时期的代表作品中，《人生》《卡萨吉玛斯的葬礼》《蓝色房间》更为有名。《拥抱》中的整体基调相较于蓝色，更接近苍白的灰色，床泛着玫瑰色，而床后面流露出朦胧的蓝色。

尽管理由微不足道，但我忽然对毕加索的蓝色充满了好奇。被称为“蓝色时期”的蓝色作品，创作于毕加索20岁出头之时，正处于花样年华的天才画家却描绘了最阴郁的作品。

1900年秋，毕加索和挚友卡萨吉玛斯在梦想已久的巴黎安定下来，他们在蒙马特有了一个狭小简陋，但足以实现梦想的工作室。在最初的几个月，他们依次参观了巴黎的各大美术馆，并被德加、图卢兹·罗特列克、高更以及凡·高的画深深吸引。但这种热情洋溢的生活并未持续多久，同年年末，两人暂时回到巴塞罗那。卡萨吉玛斯后来先回到了巴黎，次年2月，卡萨吉玛斯却以自杀的方式结束了自己的生命。他先向自己的恋人加尔加略的胸口开了一枪，然后又把枪口瞄准了自己，加尔加略最终活了下来。

这件事给毕加索造成了巨大打击。来到巴黎的毕加索虽在瓦拉德的画廊中举办了个人画展，登上了巴黎画坛，却一直在朋友曾经停留过的画室中足不出户，深陷蓝色的深渊。毕加索和朋友的恋人加尔加略有着爱情关系，因此有人推测，因为这个原因，负罪感深深折磨着毕加索。画作《卡萨吉玛斯的葬礼》描绘了在冰冷摇曳的烛火中逐渐逝去的朋友，从中可以体会到毕加索当时的心情。

这幅作品使毕加索的蓝色时期为大众所熟知，从这一时期到1904年，大约4年的时间，毕加索都是用蓝色来观察这个世界。如同晚年的凡·高一般，在毕加索看来，死亡貌似也是蓝色的。

对于毕加索而言，巴黎已不再是一个热情洋溢、华丽无比的都市，巴黎的后街小巷充斥着贫穷、疾病和死亡，这一切在他眼里都布满了蓝色。在诺瓦利斯（Novalis）看来，蓝色却是浪漫温柔的色彩。对于米兰·昆德拉而言同样如此，他称“蓝色，其他任何一种颜色都不会像它一般具有如此柔和的语言形态，这也是诺瓦利斯式的词语”。这和毕加索形成了鲜明对比。

但在毕加索的蓝色时期之后，人们不再认为蓝色是浪漫的色彩，昆德拉认为真正的小说家只有在摆脱抒情性的陷阱之后才能够诞生。“一个个体几乎将全部注意力集中在自己身上的时期，充满着同自己固有灵魂对话欲望的时期，便是‘抒情时期’。”对于毕加索而言，是否就是这个“蓝色时期”，我们不得而知。认识到了现实的卑劣、目睹了好友的自杀、被负罪感折磨的毕加索，蓝色代表了他这段年轻岁月。

随后，毕加索与在蒙马特活动的艺术家、诗人、作家和画家们交流，画作中的忧郁感渐渐消失，取而代之的是温暖的红色开始在画作各个角落出现。这便到了“粉红时期”。当时毕加索的恋人是善于社交且对艺术造诣颇深的费尔南德·奥利维耶。通过她，毕加索尝试了多种变化，最后进入了立体主义时期。

玛丽·罗兰珊

《香奈儿小姐像》

1923年，布面油画，92cm×73cm

在橘园美术馆初次见到玛丽·罗兰珊的作品时，我就备受触动，后来在马蒙丹—莫奈美术馆举办的回顾展上再次见到了她的作品。罗兰珊的作品精致且现代感十足，若说她的作品创作于当下，也丝毫不会令人感到奇怪。

1923年秋，罗兰珊担任谢尔盖·狄亚基列夫（Sergei Diaghilev，1872—1929）主办的俄罗斯芭蕾舞团歌剧《牝鹿》（*Les Biches*）的舞台和服装设计师，加布里埃·香奈儿（Gabrielle Chanel，1883—1971）当时在为该芭蕾舞团的《蓝色火车》（*Le Train Bleu*）进行素描和服装制作。剧本由让·科克托负责，达律斯·米约（Darius Milhaud）负责音乐。两人在这里初次相遇。香奈儿彼时已是一个颇负盛名的设计师，她向回到法国后以肖像画家身份立足的罗兰珊订购了自己的肖像画，这便是我们在橘园美术馆中见到的《香奈儿小姐像》。



玛丽•罗兰珊/《香奈儿小姐像》（Protrait de Mademoiselle Chanel）

这幅名作背后还有一段知名的逸事，那便是香奈儿以与本人极不相像的理由拒绝了该画作。画中的香奈儿露出一侧的肩膀和胸部，摆着性感的姿势而坐，右手撑头，左手环抱宠物狗，一只白色的鸽子飞向她，还能看到朝鸽子跳起来的另一只小狗。所有的构成要素都与银灰色相融合，整体营造出梦幻般的氛围。貌似香奈儿觉得这奇妙的感觉与自己理想中的相差甚远。

罗兰珊在安贝尔学院学习绘画，在那里见到了布拉克（Georges Braque，1882—1963），并通过他的介绍，结识了“洗濯船”（Bateau-Lavoir）的作家和毕加索。通过他们，罗兰珊接触到了各式画风，彼时的巴黎人对新型艺术高度关注，但罗兰珊的画风明显异于野兽派与立体派。

从1910年开始，她的调色板上布满了玫瑰色和灰色的色粉色调，她被人们称为“野兽派少女”或是“在野兽派和立体派间牺牲的牝鹿”。虽有人嘲讽称她独特的画风已落后于时代，但她在1912年举办的个人展获得了成功，1920年在罗马的展览也颇受好评，随后便堂堂正正地跻身于人气画家之列。她还在图书插画、舞台设计和服装设计等多个领域发展。

罗兰珊说：“我未成为立体派的理由就是无论我如何努力均无法做到。”凭借着隐隐散发出甜美气息的色彩搭配，罗兰珊获得了极高的人气。在和各艺术家交流的过程中，她遇到了自己生平最重要的人——阿波利奈尔。1907年，如同命中注定一样，两人相遇了。同为非婚生的他们互相抚慰对方的伤痛，很快发展成为恋人。为帮助贫困的亨利·卢梭，他们支付5万法郎委托他作画，这对恋人便留在了卢梭的作品中。但貌似永远不会分离的两人却在1912年结束了这段关系。阿波利奈尔的代表诗作《米拉波桥》（*Le Pont Mirabeau*）便是无法忘记罗兰珊的他因忆起过往而作。

和阿波利奈尔分手后的罗兰珊和德国的一个贵族结婚，之后离开了巴黎。但是很快世界大战爆发，战争又带她走向了新的人生。因结婚而取得德国国籍的她被法国政府禁止入境，怀念巴黎的罗兰珊在西班牙、

瑞士、德国等地颠沛流离，直到1921年才得以回到故国。彼时阿波利奈尔已离开人世，罗兰珊也已离婚。从那时起，她的画作开始笼罩着灰暗的颜色，画风发生了新的变化。

回国后，她进行了散发淡雅轻柔气息的女性肖像画创作，成功地东山再起。她创作的知名人士肖像画，画面苍白，似乎能让人们联想起童话中的一个场面，《香奈儿小姐像》便是其中一幅。直到现在，这两位女性不仅在绘画领域，在时尚、广告以及插图等领域也发挥着巨大的影响力。

橘园美术馆其他5幅必看作品

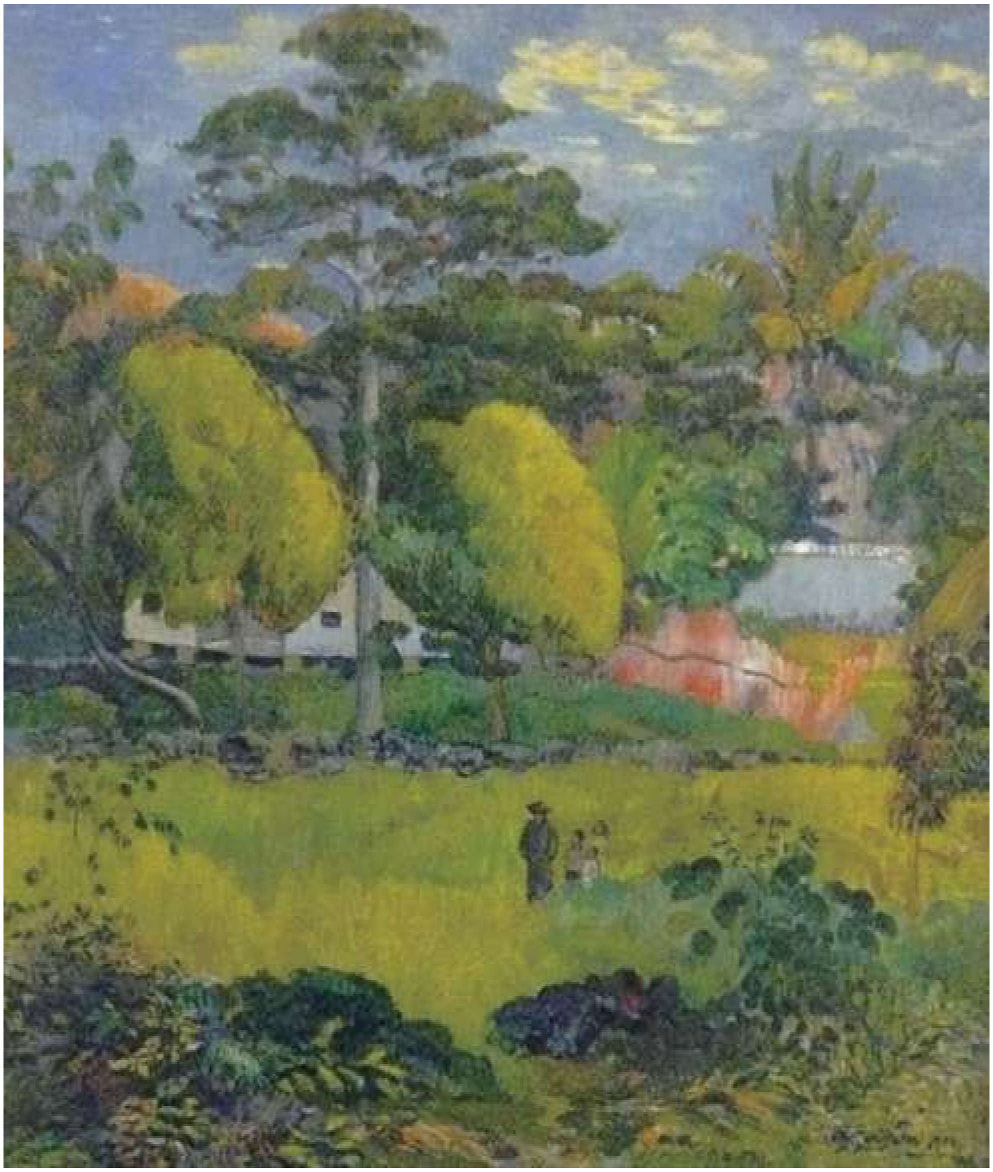


1.《草地上的午餐》，保罗·塞尚，1876—1877

塞尚以独特的画法对马奈《草地上的午餐》予以重新诠释的作品。塞尚曾展出的《现代奥林匹亚》，是对马奈《奥林匹亚》的全新阐释，通过该作可以对两个画家的画风进行比较。



2.《弹钢琴的少女》（Jeunes filles au piano），奥古斯特·雷诺阿，约1892年
在马奈、德加以及雷诺阿的画作中多次出现弹钢琴的女人。相较于印象派，从17-18世纪的古典主义画风中获得灵感的雷诺阿创作了超过6幅《弹钢琴的少女》。

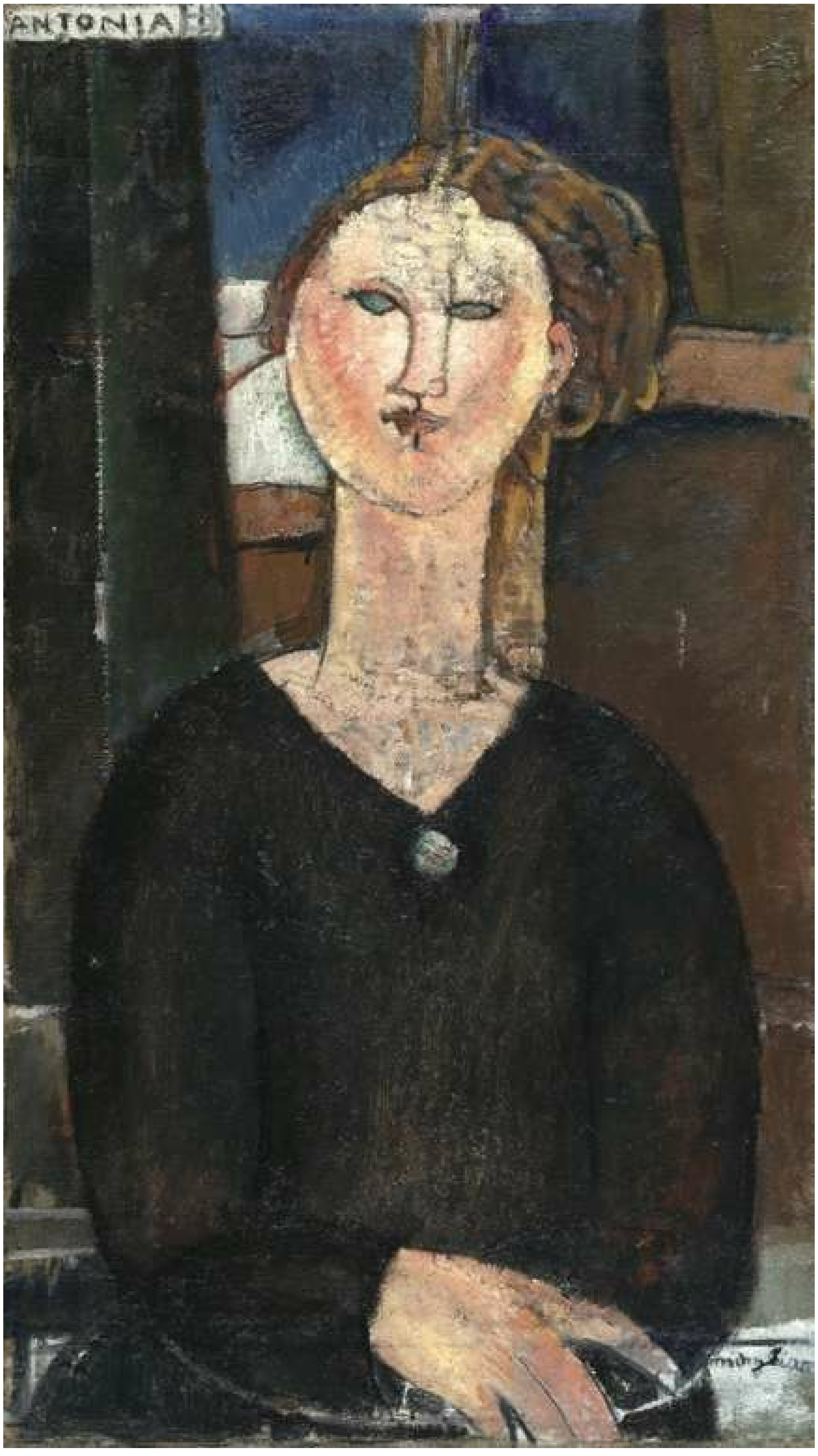


3.《风景》（Paysage），保罗·高更，1901年
该画作创作于马克萨斯群岛的希瓦瓦岛。多变的绿色和彻底摒弃透视法的画风凸显出高更晚年的风格。该画作亦被称为“教士与孩子”。



4.《垂钓者》（Les pêcheurs à la ligne），亨利·卢梭，1909年
虽然作品采用了“享受闲暇的现代人”这一印象派素材，但卢梭梦幻般的独特感依然存在，尤其是好似被剪刀剪掉的房子和天空中的飞机，给人一种奇妙感。

除了画面左上方标记的“安托尼亚”这个名字以外，有关这一模特儿的其他信息并无记录。作品展现了莫蒂里安尼特有的画风，同时也显示出他所受到的立体主义影响。



5.《安托尼亚》（Antonia），莫蒂里安尼，约1915年
除了画面左上方标记的“安托尼亚”这个名字以外，有关这一模特儿的其他信息并无记录。作品展现了莫蒂里安尼特有的画风，同时也显示出他所受到的立体主义影响。

致敬

文森特·凡·高及不眠夜

HOMMAGE À VINCENT VAN GOGH



阿尔勒掠影

一位画家影响了一座城市的整体形象，这令人非常吃惊。法国南部的小城市阿尔勒便是如此。凡·高仅在阿尔勒待了两年，但整个阿尔勒处处都被凡·高点缀。我们之所以被阿尔勒吸引，在很大程度上是因为凡·高留下了散发着阿尔勒阳光的《向日葵》《黄房子》《罗纳河上的星夜》等多部杰作，也因为凡·高的苦难人生最终是在这里走向了悲剧。在古老的建筑中间，美丽的小巷纵横交错，我又觉得这种感伤似乎与这个温馨的小城有些不协调。

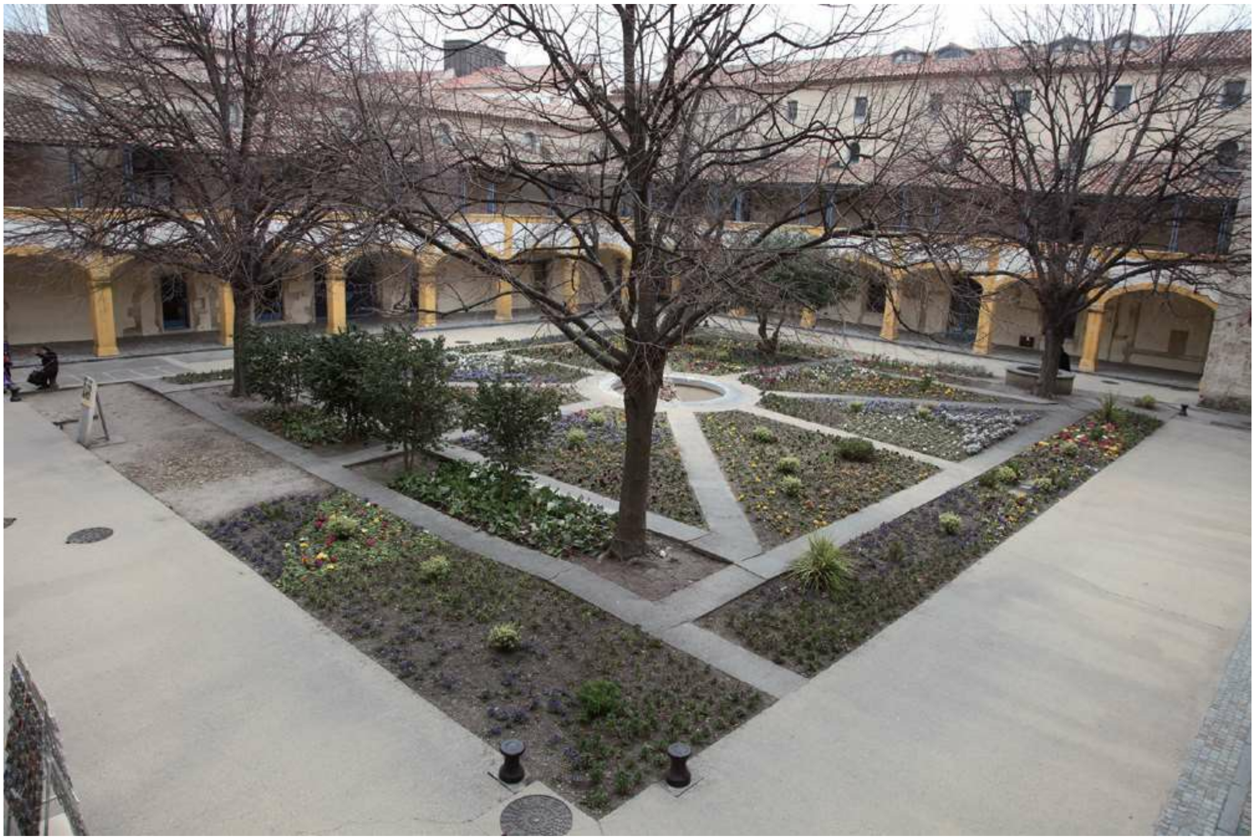
凡·高在罗特列克的指点下，去游览了普罗旺斯，顿时被阿尔勒耀眼的阳光吸引。“我以前从未享受过这种幸运。天空碧蓝得令人难以置信，太阳闪耀着金黄色的光芒。貌似只有在天界才能看到的蓝黄色组合是多么柔软且魅惑啊……”凡·高在写给弟弟提奥的信中流露出他的心情。起初凡·高住在名叫“卡雷尔”的旅店里，随即他决定在拉马丁广场的黄房子里定居，那是1888年耀眼的5月。

我前往阿尔勒是在风中透着寒意的3月，想去亲自感受凡·高留下的痕迹。乘坐TGV（Train à Grande Vitesse，高铁）在阿维尼翁站下车，然后再乘坐巴士行驶20多分钟，方能抵达阿尔勒。小巧的车站可推测出村子的大小。我对那日的天气记忆犹新，阴云密布、寒风凛冽，我蜷缩着的身体瑟瑟发抖。我未能见到凡·高陶醉其中的“蓝得令人难以置信”的天空和“闪耀着金黄色光芒”的太阳，令我感到有收获的是，在通往市区的路上，我见到了凡·高住过的黄房子，以及带来美丽夜晚和星空的罗纳河。



罗纳河全景

在阿尔勒无须另外支付交通费，静静地散步便能观赏整个村子。地上刻着凡·高的黄色标识，沿着标识前行，不知不觉间就有了他的气息。他走过的小巷和公园、度过无数个夜晚的“夜间咖啡馆”，还有他抱着一丝希望自行迈进的圣雷米精神病院。



曾经的圣雷米精神病院目前是“凡·高医院”文化中心

《阿尔勒的夜间咖啡馆》背景中的咖啡馆以“凡·高咖啡馆”命名，现在依然是阿尔勒广场上人气最旺的地方。咖啡馆内部均由黄色装扮，装饰和餐桌也都布满了凡·高的形象。圣雷米精神病院目前以“凡·高医院”为名，作为一个文化中心在运营，整个夏季不断有演出和音乐会在此举行。

即使没有凡·高，阿尔勒也是拥有2000多年悠久历史的城市。这里既是基督教发展初期的重要据点，也是前往圣地亚哥—德孔波斯特拉（Santiago de Compostela）的朝圣者之路的神圣起点。公元前100年，罗马人在这里修建了古剧院和圆形竞技场及地下回廊、公墓等。1981年，阿尔勒被联合国教科文组织指定为世界文化遗产。现在每年的4月和9月，这里都会举行“斗牛庆典”。4世纪末，大主教教区设立，中世纪的阿尔勒城相当繁盛。这一时期修建的罗马式风格的市政府和圣特罗菲姆教堂（Eglise St-Trophime）也保存完好。尤其在教堂入口处雕刻的

《最后的审判》堪称体现中世纪美术精髓的雕塑作品。这里也是比才（Georges Bizet）为阿方斯·都德配乐的戏剧《阿莱城姑娘》（*L'Arlésienne*）的背景之地。



文森特·凡·高/《黄房子》（Het Gele Huis），1888年，布面油画，72cm×91.5cm，凡·高美术馆



黄房子实景

这座融合了古代和中世纪文化的神秘城市，增添了凡·高的气息。凡·高梦想在这里打造一个画家之家，虽然这一梦想受挫，但阿尔勒却暂时庇护了无法与世界和睦相处的凡·高。似乎是为了回报这座城市，他留下了200余幅作品，也因此使闪耀着太阳光辉的凡·高“黄”诞生了。但矛盾的是，杰作创作得越来越多，凡·高却在泥滩中越陷越深，这不是他真正想要的目的地。他最初梦想的目标也变得模糊起来，却又厌倦了重新开始。在心驰神往的阿尔勒，凡·高完全迷失了方向。

阿尔勒，凡·高钟爱的理想国

文森特·凡·高

《罗纳河上的星夜》

1888年，布面油画，72.5cm×92cm，奥赛美术馆

每当在奥赛美术馆看《罗纳河上的星夜》时，我时常会有一种无法言说的陌生感。阿尔勒的夜晚果真如此吗？《罗纳河上的星夜》中的背景罗纳河离阿尔勒火车站不太远。经过黄房子，沿着河堤走的话，好似能找到这种陌生感的缘由。在凡·高仰望星空的地方，我也停下了脚步，但没有星星在闪耀，那是一个浓雾弥漫、看不见星星的夜晚。沿着弯弯曲曲的河流隐约可见旧市区，我犹豫了片刻。这是一种看了凡·高画作之后，再看实景而感到寒酸的空虚感。100多年前，凡·高被远处的繁星吸引，他观望这一风景的感触必定和现在的我大不相同。

为了作画，在凌晨时分，凡·高戴着配有蜡烛的帽子，走出了黄房子。《罗纳河上的星夜》中层层叠叠的笔触密度极大，整个画面布满了画笔痕迹，给人一种并非在给对象涂抹颜料，而是对象被颜料压制的感觉。北斗七星格外闪耀，黄色路灯的灯光蔓延到了江面。画面的下方能看到一对蹒跚而行的恋人。数不清的星星、路灯灯光、凄凉行走的男女形象，有对象，也能感觉到远近感，所有一切都由密度所左右。画面密密匝匝，牢固地让人要看上大半天。凡·高为何要画这样的画呢？



文森特·凡·高/《罗纳河上的星夜》

据推测，凡·高在1888年9月和1889年春天曾对作品进行了修改，依据是1889年5月初为在独立艺术家展上参展，他在给提奥邮寄作品的同时在信中写道："最近修改了作品。"同作品中的高密度笔触一样，该画作的创作也经历了漫长的时间。

要想实现真实，就要努力地、长时间地工作。这便是我所希望的、我历尽千辛万苦想要达到的人生目标。但是我不会仰望太高的地方……然而在我描绘的对象和风景中，比起忧愁的伤感，我更想表达悲剧性的痛苦。因此，希望最后大家看到我的作品后能这样说："这个男人强烈感受到了某种东西，是个极为细心感性的人。"即透过我粗暴的外表，能体会到我炙热的内心。

——1882年6月

凡·高的一生如同旅行。不，比起旅行，他更接近于流浪。他出生于荷兰的津德尔特（Zundert），在给画商叔叔帮忙时曾往返于伦敦和巴黎，为学习神学回到阿姆斯特丹，但很快就放弃了，后来成为传教士，开始了流浪生活。抱着对绘画无限的热爱，他再次辗转于布鲁塞尔和巴黎，不知不觉间来到了阿尔勒。如同水里的浮萍一样，凡·高在任何地方都未能扎下根。他有一个愿望，就如给提奥的信中所写，永无止境的流浪的目标就是寻找“炙热的内心”，贴近自我本质的人生，即对自己而言更真实的人生。凡·高企图用画来实现它，到了阿尔勒后，这一点变得更加具体化。他似乎抱着在阿尔勒能暂时实现梦想的希望，然而这个小小的希望好像很快就破灭了。完全以真实的自己去生活，这在任何地方都是不可能的。

《罗纳河上的星夜》显露了凡·高无处扎根的心情。他借高悬在夜空中的星星影射自己，在给提奥的信中写道：“群星虽然有着无从知晓的魅力，光芒四射，但在那清澈的光芒中隐藏着多么多的痛苦啊……河边的路灯、痛苦的事物都各自散发着光芒。我很想给你也看看心脏般跳动的星光。我应该回到黄房子中屏住呼吸，但星光会一直闪耀。”在天地之间任何一处，凡·高均未被接纳，他只能在黄房子的角落里屏住呼吸度过夜晚。“那么到底再去哪儿呢？”随后，凡·高自行前往了精神病院。

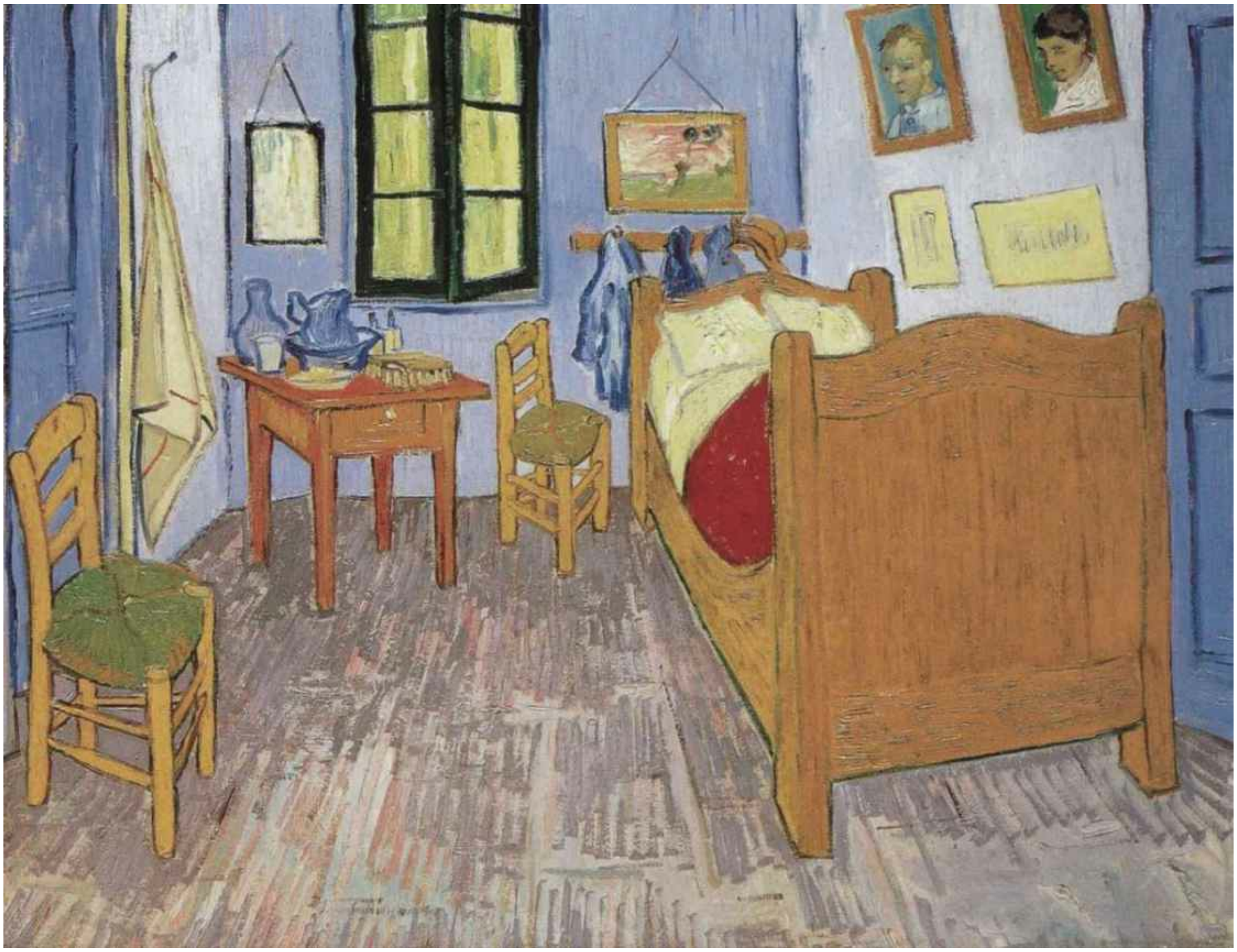
文森特·凡·高

《阿尔勒的卧室》

1889年，布面油画，57.5cm×74cm，奥赛美术馆

众所周知，凡·高的精神状态恶化是在和高更发生矛盾之后。但起初是刚到阿尔勒的凡·高给高更寄了一幅自画像，提议和他一起组建新的画家团队，这便是高更前往阿尔勒的决定性契机。1888年10月，高更来到阿尔勒，凡·高用一幅金黄的向日葵画作装扮卧室来迎接朋友的到来。但是不到2个月，他就意识到和高更一起生活的想法太天真了。高更很不满意凡·高注重精神世界的创作方式，不仅如此，高更在给他建议的同时也常常指责他。凡·高对高更越发不满。

1888年12月初，高更完成了《凡·高绘向日葵》这幅肖像画，但凡·高对此表露出不满情绪。因该作是以自上而下的俯视角度创作，画笔被描绘得像针一样纤细，凡·高由此认为高更看不起他。再加上其他几个小矛盾，最终导致他们爆发了激烈的争吵，高更下定决心离开了黄房子。当晚，凡·高初次发病。



文森特·凡·高/《阿尔勒的卧室》（La chambre de Van Gogh à Arles）

凡·高呆呆地望着高更那张空荡荡的床，似乎无法抑制内心的愤怒。他喝着苦艾酒，甚至做出把酒倒在自己脸上的异常行为。圣诞节前两天晚上，凡·高把妓女罗音叫来并给了她一个东西，头上绑着绷带的凡·高给完东西后就走了。罗音打开纸袋子一看，里面放着凡·高被割掉的耳朵。第二天，村子里的人把血肉模糊的凡·高送往医院。不善于表露内心的凡·高，究竟是因为什么使他感到如此愤怒？

高更和凡·高都是较晚投身于美术的，但是两个人对于美术的态度全然不同。凡·高把作画视为一种信仰，并希望从中得到救赎，而高更则对现实敏感，渴望成功。在成为画家之前，凡·高志在成为一名牧师，而高更曾是证券交易所的一名职员，从中也可以看出二人的差异。

在阿尔勒爆发的矛盾预示了两位画家将面临的不幸。他们一个热衷于挖掘自己的内心世界，一个为了寻找全新的自己，独自一人去了原始小岛。凡·高用枪结束了自己的生命，而高更在寄托着自己最后希望的个人展失败后，又回到了南太平洋上的小岛。或许高更便是那个总是将热衷于挖掘内心的凡·高拽回现实的人。凡·高想在阿尔勒过不一样的生活，或许是想活出真正的自我，他这一愿望算是因高更再次备受打击。



保罗·高更/《凡·高绘向日葵》（Vincent van Gogh zonnebloemen schilderend），1888年，布面油画，73cm×91cm，凡·高美术馆

《阿尔勒的卧室》这幅作品真实表露出凡·高为迎接高更的激动之情。凡·高在床上并列摆放着两个枕头，椅子也准备了两把，床的上方挂着他在阿尔勒画的风景画和肖像画。凡·高在给埃米尔·伯纳德的信中也详细提及了他画这幅作品时的心情。“我想通过混沌的蓝紫色墙、有裂缝且看起来毫无生机的红地板、有点儿泛红的黄椅子和床、明亮的淡绿色枕头和床单、深红色床罩、橙色边桌、蓝盆、绿色窗子等各种色调来表现绝对的休息感。”

遗憾的是，该作品因被闲置在凡·高的画室而受损，现藏于阿姆斯特丹的凡·高美术馆。1889年，在圣雷米精神病院疗养的凡·高又画了两

幅以自己的房间为主题的画，一幅与原稿同样大小，现存于芝加哥；另一幅是为母亲和妹妹而作，现藏于奥赛美术馆。

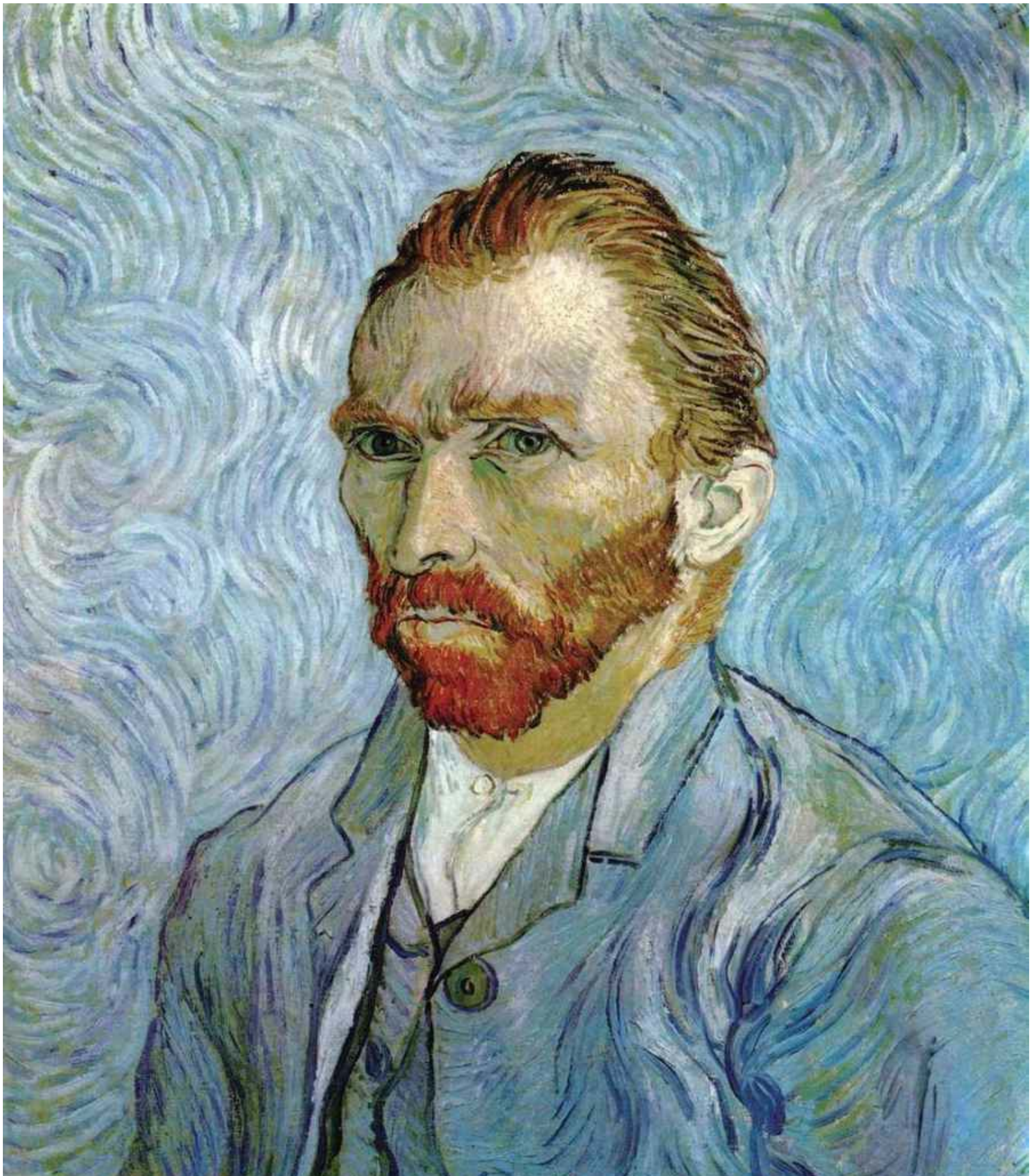
文森特·凡·高

《艺术家肖像（自画像）》

1889年，布面油画，65cm×54.5cm，奥赛美术馆

起步晚且自学成才的凡·高没钱请模特儿，经常以自己为模特儿作画。在十余年的创作中，包括油画和素描在内，凡·高共留下了43幅自画像。画自画像的凡·高很是拼命，所以我常常在想，对于他来说，自画像意味着什么。

自画像扮演着肖像画无法扮演的角色。画自己并不容易，因为要把镜子里的自己视为他人，保持距离，仔细观察，只有这样才能取得有效的观察效果。但这貌似对画家，对任何人而言均非易事。伦勃朗（Rembrandt，1606—1669）的自画像之所以伟大，就是因为他和自己保持了一定距离来进行试验。凡·高未能做到那样，但他清楚为了看清镜子必须背叛现实。他想活出真正的自己，深信应该描绘出炽热的真实感。他说：“自画像是表述人类真实的唯一手段……人的面孔流露着自己内心最好、最真实的一面。”他对任意一幅自画像均不满意，一直在不停地画自画像。



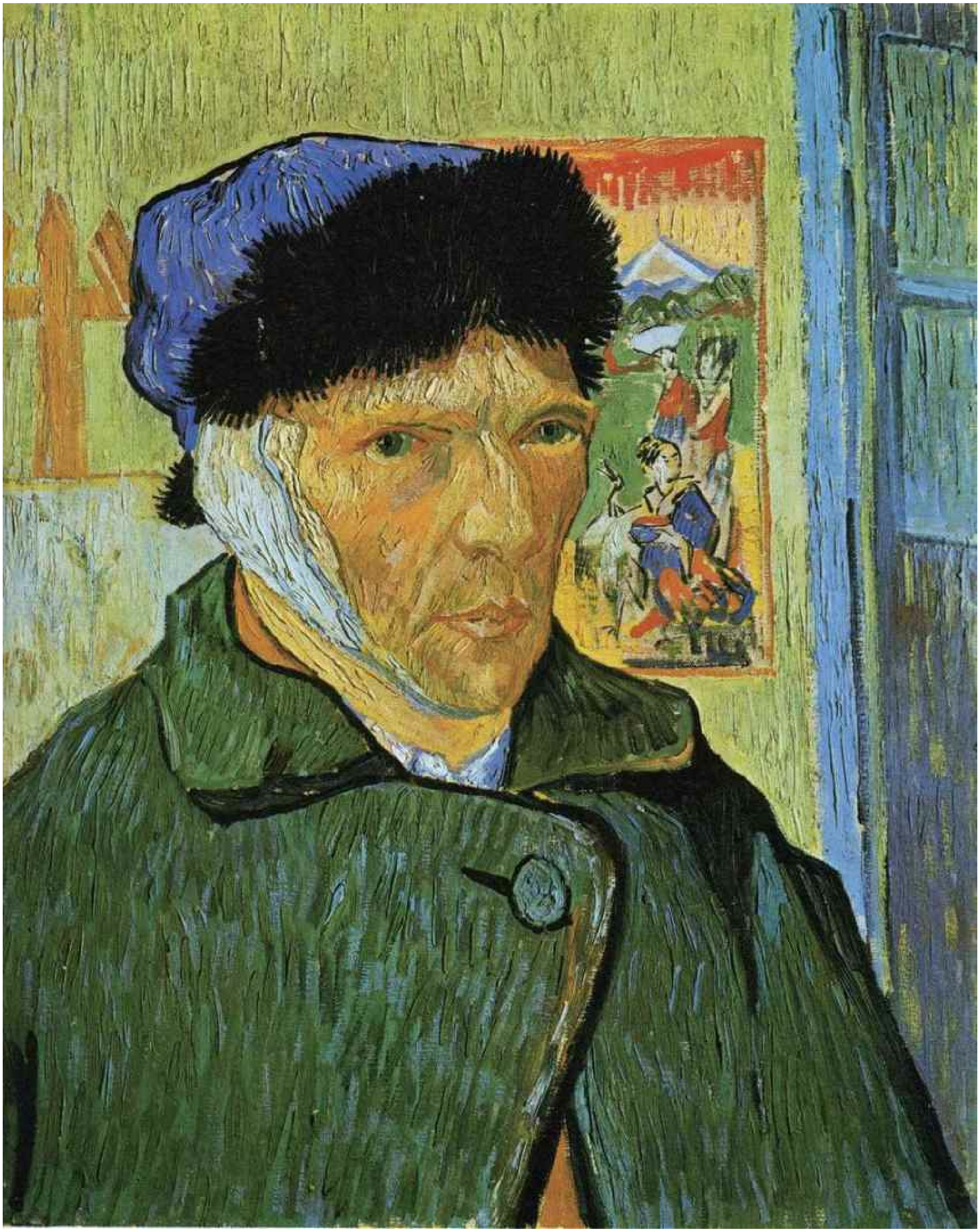
文森特·凡·高/《艺术家肖像（自画像）》（Portrait de l’artiste）

凡·高仅在阿尔勒期间就画了6幅自画像，在圣雷米精神病院的时候

又画了3幅自画像。在这一时期的自画像中，他的身体和脸均偏向左侧，借以隐藏被割掉的右耳。其中一幅可以在奥赛美术馆观赏到，可谓是“凡·高自画像之精髓”。

画中的他没有穿戴自己平时喜欢穿的衬衣和草帽，而是穿着整齐的西装，头发也精心梳理过。虽然他在给提奥的信中写着“这幅自画像是作为康复标志而作”，但是满脸的胡子让他看起来更消瘦，眼睛比以往更有神。令人感到意外的是，能从他的眼神中看到他顽强的意志，或许是他出院后想给弟弟表现出他要重新开始的决心。但与他所期待的相反，背景旋涡状的笔触加剧了不安感。

这幅作品蕴含着凡·高当时复杂的心情。在作画时，凡·高势必一直观察镜子中的自己。而对于发病之后前往疗养院静养的他而言，直视镜中的自己便是要持续面对混乱不堪的内心世界，而这异常残酷。尽管自身是一个对未来感到不安、恐惧、烦恼、贫穷、孤立、悔恨等各种不幸的综合体，但凡·高没有逃避，而是选择了面对。从他坚定不屈的信念来看，他一定认为接纳所有的感情才是完整的、真实的自己。



文森特·凡·高/《割耳朵后的自画像》（Self-portrait with bandage ear），1899年，布面油画，60.5cm×50cm，考陶尔德画廊

有种艺术只有追求真实的人才能创造出来。凡·高在给弟弟的信中说道："了解自己，是一件很难的事，同样，刻画自己也是一件难事，我对此非常确信。伦勃朗所画的自画像超越了其本质，那是一种启示，一种觉悟。"对于凡·高而言，该启示虽未落入俗套，却是走向死亡的启示。

后来，我在奥赛美术馆举办的凡·高/阿尔托画展中，又看到了3幅凡·高的自画像，也听到了自画像里的凡·高"们"喃喃自语。描绘"自我"即一种发现无数个自己，同时也发现走向死亡的自己的手段。他在观察镜中自己的同时逐渐被分解直至消失。正如费尔南多·佩索阿所言，了解自己也可能意味着迷失方向。

令人难以置信的是，搬到瓦兹河畔奥维尔之后，凡·高连一幅自画像也未留下。因此，在圣雷米精神病院的自画像是凡·高最后的自画像。

瓦兹河畔奥维尔掠影

晚春悄悄地来到了这个宽广无垠的麦田遍布的瓦兹河畔奥维尔小镇。和我同行的朋友低语道："我不怎么喜欢凡·高，直到看到《麦田群鸦》这幅画，我才认识了他。"后来朋友还出版了有关凡·高的著作。我们下了火车，沿着小镇行走在广阔的麦田里。在那条路上，我好像遇见了凡·高。1890年7月某个寂静的夜晚，凡·高紧捂胸膛，踉踉跄跄地走过这里。

提奥听闻哥哥对着自己的胸膛开了枪的消息后，立即赶了过去，但遗憾的是，凡·高第二天还是停止了呼吸。提奥手里握着一封信，信中写道："无论如何，我将我的生命付诸画作之上，因此我的理性有一半已经崩溃了。"

凡·高在两年的时间里曾两次入住圣雷米精神病院进行疗养，但情况丝毫未见好转，发病、幻觉更加频繁。后来，为了接受精神科医生保罗·嘉舍的治疗，凡·高搬到了巴黎附近的瓦兹河畔奥维尔居住，和印象派画家颇有交情的嘉舍医生在这里开了一家医院。毕沙罗将这位医生介绍给了画商提奥，提奥深信他可以治疗哥哥的病。凡·高一生中的最后两个月在这里度过，并留下了80多幅油画作品。在暴风雨即将袭来的天空下，凡·高在麦田里用枪结束了自己的生命，度过了37年的短暂人生。他在离世前留下了这么一句话："人生的痛苦就是活着本身。"



瓦兹河畔奥维尔也有春天

距巴黎西北部大约27千米远的奥维尔小镇在画家之中颇有名气。在凡·高之前，多比尼、卡米耶·柯罗、毕沙罗、基约曼以及保罗·塞尚等都曾在此地定居，描绘美丽的风景。凡·高在给弟弟提奥的信中也写道：“这是一个非常美丽的小镇，四周遍布着典型的如画一般的乡村风景。”但实际上，他在这里所画的作品却跟他所说的“典型的乡村美景”相差甚远。




AUBERGE RAVOUX

宁静的小镇

相比阿尔勒，位于北方的奥维尔小镇气温凉爽、日照少。凡·高一直努力适应这里的环境，积极接受治疗。他经常使用的颜料颜色也发生了改变，以前他常用黄色来覆盖整个画面，后来变成了比较暗的深蓝色。之前热衷于描绘的向日葵田被麦田代替，激荡的天空景象和太阳光芒逐渐变得平稳。他心中的旋涡貌似消失了，但这种平和反而意味着他对生活绝望、等待死亡的悲壮之情。在《麦田群鸦》和《奥维尔的教堂》等作品中，我深切感受到了这一点。



凡·高墓前时常有人前来缅怀

凡·高的经济支柱，和他有700多封信件往来、彼此交流情感的弟弟提奥，也在他去世6个月后离世了。兄弟二人同葬于瓦兹河畔奥维尔公墓，长眠于此。凡·高虽现已离世120多年，但前来此地追悼他的人依然络绎不绝。

瓦兹河畔奥维尔，凡·高安息的麦田

文森特·凡·高

《麦田群鸦》

1890年，布面油画，50.5cm×103cm，凡·高美术馆

凡·高无疑将作为一个最具悲剧色彩的画家被人们铭记。他生前未能得到世人的喜爱，待离世后才得到世人的认可。迄今为止，我从未遇到过不喜欢凡·高的人。估计大家和我一样，在欣赏凡·高的作品时，都对他抱有一丝怜悯。一位日本画家曾说“凡·高割裂自己的肉身，打通了我们与作品间的通道”，并称在他作品前蜂拥而至的人“就像看见光而扑过来的昆虫”。凡·高的作品真的会给人一种好似散发着光芒的强烈感觉，他的一笔一画都能走进世人的心里。是什么激起他如此强烈的笔触呢？

《麦田群鸦》（*Korenveld met kraaien*）是凡·高自杀前两天完成的作品，算是他的遗作。描绘了一群黑漆漆乌鸦的凡·高被极度的不安与孤独包围。有关这幅作品，凡·高对他的弟弟提奥说道：“在暴风雨即将袭来的天空下的麦田里，我想要大胆表现出悲伤与极致的孤独。”



文森特·凡·高/《麦田群鸦》

诗人安托南·阿尔托（Antonin Artaud，1896—1948）也说过类似的话："如同释放了自杀的自身脾脏中的黑色菌群一样，凡·高释放了群鸦。他似乎欲通过黑色伤疤般的笔触以及拍打着丰满羽毛的群鸦，用高处的权威来压制席卷大地的狂风。即便如此，画面整体是丰富的，这是一幅既丰富又华丽寂静的作品。"读着阿尔托的文字，我直觉他是想要发自内心地去理解凡·高。要是凡·高在他扣动扳机之前能听到阿尔托的这番言语，或许就不会这么孤寂地死去了。



作品背景中的麦田。不知是否因为画作，麦田看起来十分特别

我亦为画家凡·高感到心痛。这种直击内心而又悄然静谧的感觉，我还无法去定义。这还需要更细致入微地观察，花更长的时间去思考。我只能说，凡·高的笔迹震撼了我。他的作品不是用眼睛去欣赏的，而

要切身去“感知”，因为切身体会会留下强烈的感觉。

不可否认，这是由于凡·高有意将他不安的心境融入了一笔一画之中。如他所言，“就像农夫犁地一样”，作品不是一蹴而就的，他曾描绘了无数幅麦田和农夫收割麦田的景象。望着割麦的农夫，凡·高从一粒粒麦子上联想到了自身，随即想起了死亡。于凡·高而言，颜料形成的笔触是令自己摇摆不安的“感情”，帆布上的颜料层层叠叠，凡·高则被紧缚于死亡之中。

文森特·凡·高

《嘉舍医生的画像》

1890年，布面油画，68cm×57cm，奥赛美术馆

在来到瓦兹河畔奥维尔前，凡·高已多次发病。目睹兄长饱受失眠和幻觉折磨的提奥请嘉舍医生帮忙照顾凡·高。凡·高与保罗·嘉舍初次见面后，虽然怀疑保罗·嘉舍是否能真正帮助到自己，但鉴于保罗·嘉舍的态度很积极，凡·高随即敞开了心扉。凡·高在奥维尔的医生家中出入，将他的妻子、女儿和花园都绘入了作品当中。《嘉舍医生的画像》（*Le docteur Paul Gachet*）就是凡·高在此期间完成的作品，一共有两幅。其中一幅作品被日本收藏家齐藤良平购买，但目前这幅画作踪迹杳然，另外一幅作品现藏于奥赛美术馆。

根据凡·高写给弟弟提奥的信件，嘉舍医生在1875年妻子离世后，饱受抑郁症的折磨。从他悲伤的表情中“可以看到我们这个时代的面貌特征”，从凡·高留下的这句话来看，可以推测出凡·高对嘉舍医生有某种认同感。凡·高以独特的具有活力的笔触描绘了嘉舍医生的肖像。正如凡·高在给弟弟提奥的一封信中所描绘的，静坐着的嘉舍医生，眼泪似乎就要滑落，整个画面好像充满了凡·高对嘉舍医生的怜悯之情。



文森特·凡·高/《嘉舍医生的画像》

凡·高向嘉舍一一吐露了自己对绘画的热爱和内心的痛苦。嘉舍热

爱艺术，他应该比其他任何人都愿意去倾听凡·高的声音，更能理解他的痛苦。尽管如此，不久后，凡·高还是亲手结束了自己的生命。凡·高从嘉舍医生身上感受到了认同感，但嘉舍医生却未能真正了解自己。

被称为“残酷戏剧先驱”的安托南·阿尔托，从另一角度审视了“绘画之外无从表述”的凡·高之死与嘉舍间的关系。世人对凡·高持有偏见，认为那是疯子留下的艺术，正因为凡·高是个疯子，所以作品才会散发出特别的笔触和色彩，但是安托南·阿尔托对此却持有异议。他在《与凡·高的自然再会——凡·高：被社会自杀的人》（*Van Gogh le Suicide de la Societe*）中意味深长地宣称：“我断言，凡·高因医生嘉舍而亡！”世人都认为凡·高是个疯子，而嘉舍却对凡·高予以支持和理解，阿尔托又为何称他是杀死凡·高的凶手呢？

1947年1月，在巴黎橘园美术馆举办了大规模的凡·高作品回顾展。精神科医生贝尔在《艺术》周刊上发表了一篇分析凡·高发疯的论文，题为“凡·高的魔性”（*Du Démon de Van Gogh*）。贝尔认为“凡·高是一个找不到所谓天赋的不稳定之人，从他种种不寻常的行为来看，他分明就是一个疯子”。不仅如此，他还下结论称，凡·高的作品“源于不得不面对最后不幸的精神疾病”。阿尔托对于这样的分析感到忍无可忍，愤言道：“不能再让一介医生对着伟大画家的天赋挥舞狗屁不如的手术刀。”他一口气写下了一篇评论，并于1847年12月15日发表，该评论被授予圣伯夫评论奖。但在1948年3月4日，阿尔托也与世长辞。

阿尔托一生都饱受抑郁症和精神疾病的折磨，他在服用毒品后发病。在他生命的最后9年里，他不得不在精神病院里度过。以世俗的眼光来看，阿尔托和凡·高一样，精神状态极不稳定。因此，他的言论也许会被视为是为同病相怜的艺术家所做的辩护。但是回顾阿尔托和凡·高两位艺术家的一生，便可得知这个问题不能如此简单地去看待。诚然，在凡·高的一生中，发生了一系列事情，使人们认为他是个“疯子”，或者说不得不称他为疯子。

凡·高在自杀前曾多次发病，在阿尔勒和高更争吵后，他曾被送往

精神病院。半个月后，他出院了，但饱受幻听折磨的他滴水不进，经常做出喝颜料等奇怪的事情。1889年5月，他又自行前往精神病院。凡·高在圣雷米精神病院画了一年多的画，同时也和自己的内心展开了激烈的斗争。

但阿尔托认为凡·高并非疯子，而以支持奉献和保护为名，将凡·高视为疯子的提奥和嘉舍医生等人才是把凡·高推向坟墓的元凶。“我读着凡·高写给提奥的信，可以体会到‘精神科医生’嘉舍事实上并非仅仅讨厌身为画家的凡·高，他对凡·高的存在本身打心眼儿里感到厌恶……凡·高先是被告知侄儿出生的弟弟逼进了死胡同，随后在他身体状态良好的某天，他想让医生帮忙入睡，但医生却说比起休息与孤独，原封描绘作品对象即可，将其拒之门外。凡·高就这样被嘉舍医生逐出了世界。”

嘉舍医生叮嘱凡·高切勿再画，凡·高感到了窒息般的痛苦，他在离世之前还在呐喊：“是的，我的画，为了它们，我搭上了我的性命，也埋上了我一半的理性。”诚然提奥在经济上给凡·高提供了支持，但他只是为了使他的哥哥不再发疯，并未尝试着理解凡·高生命中的各个节点。阿尔托用“受到诅咒的友情”这一苛刻表述来评价提奥对凡·高的爱。

在荷兰期间，凡·高曾向他的表妹求婚，遭到拒绝后，他到表妹家用烛火烧伤了自己的手。凡·高称他手上的伤痕是阻挠自己寻找“真实人生”信念的恶魔之玩笑。对此，阿尔托维护凡·高称：“凡·高在一生中，仅把自己的手烧黑了一次，在余生中，也只是割了一次左耳，而如今的我们每天都在做着更残忍暴力之事。”

在阿尔托看来，不正常的人不是凡·高，而是我们。凡·高比任何人都清楚自己内心的想法，他的画作体现了他的健康。在这一瞬间，阿尔托和凡·高两位艺术家超越了时空，息息相通。

一个画家，一个作家，“在艺术面前”过着最热切而又真实的人生。他们比任何人都更能洞悉自己的癫狂。他们虽然生活在不同时代，但不可否认，他们对艺术的热爱程度是相似的。

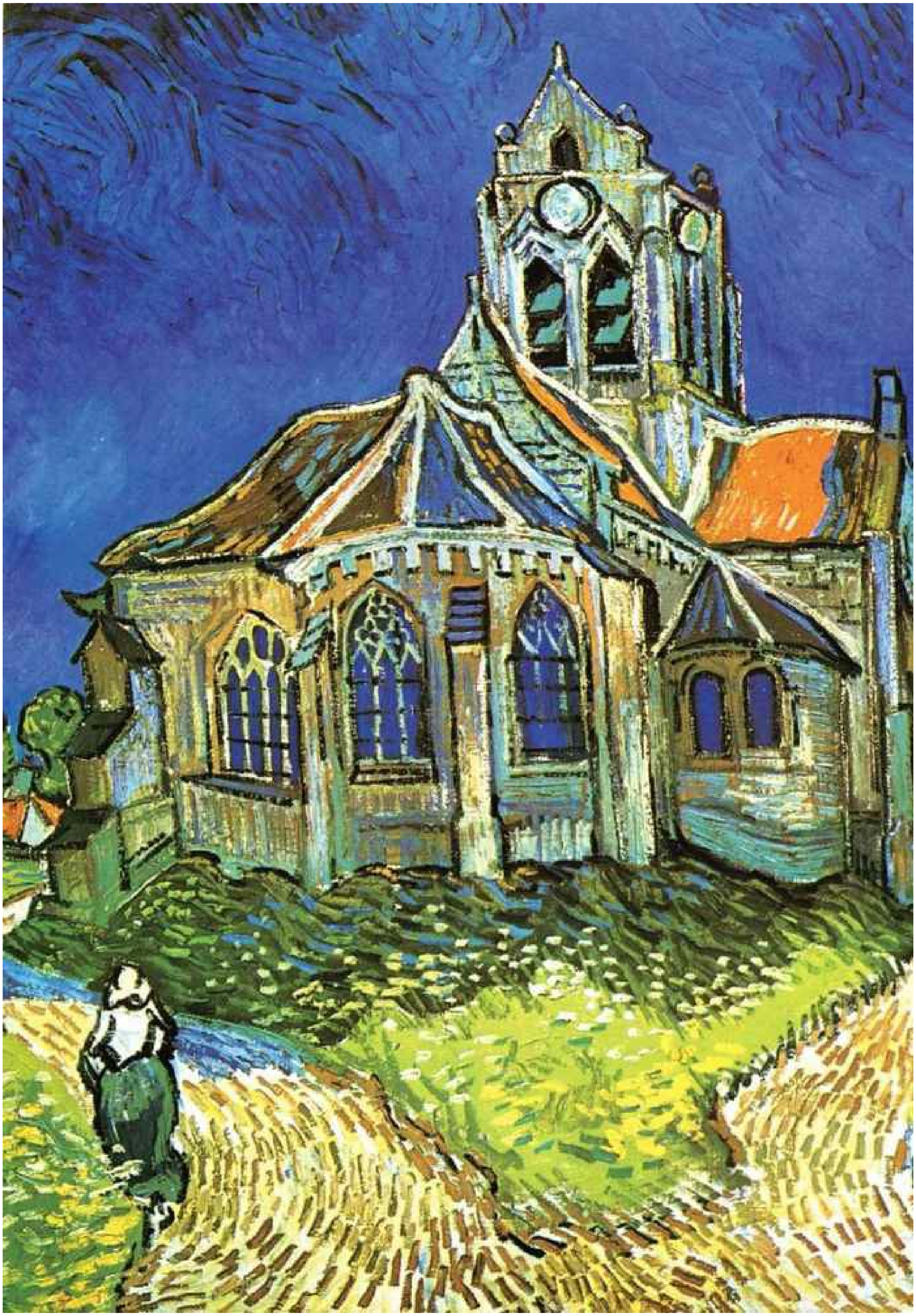
文森特·凡·高

《奥维尔教堂》

1890年，布面油画，94cm×74cm，奥赛美术馆

在途经小镇去往麦田的路上，有一座教堂，一眼便能认出这是凡·高所画的教堂。画中的教堂好像要马上就要倒塌一样摇摇欲坠。深蓝的天空和《麦田群鸦》中漆黑的天空看起来极为相似。教堂颇为雅致，正前方是哥特式建筑，两侧有两座罗马建筑式风格的小教堂。正如画中所示，教堂前有两条小路。不管从哪个方向走，都能走到教堂后方的小门。我弯腰进门，走进了教堂，并试着画了画凡·高的背影。他正坐着祈祷，背影寒酸。他在这里看到了什么？他在祈祷什么样的救赎呢？

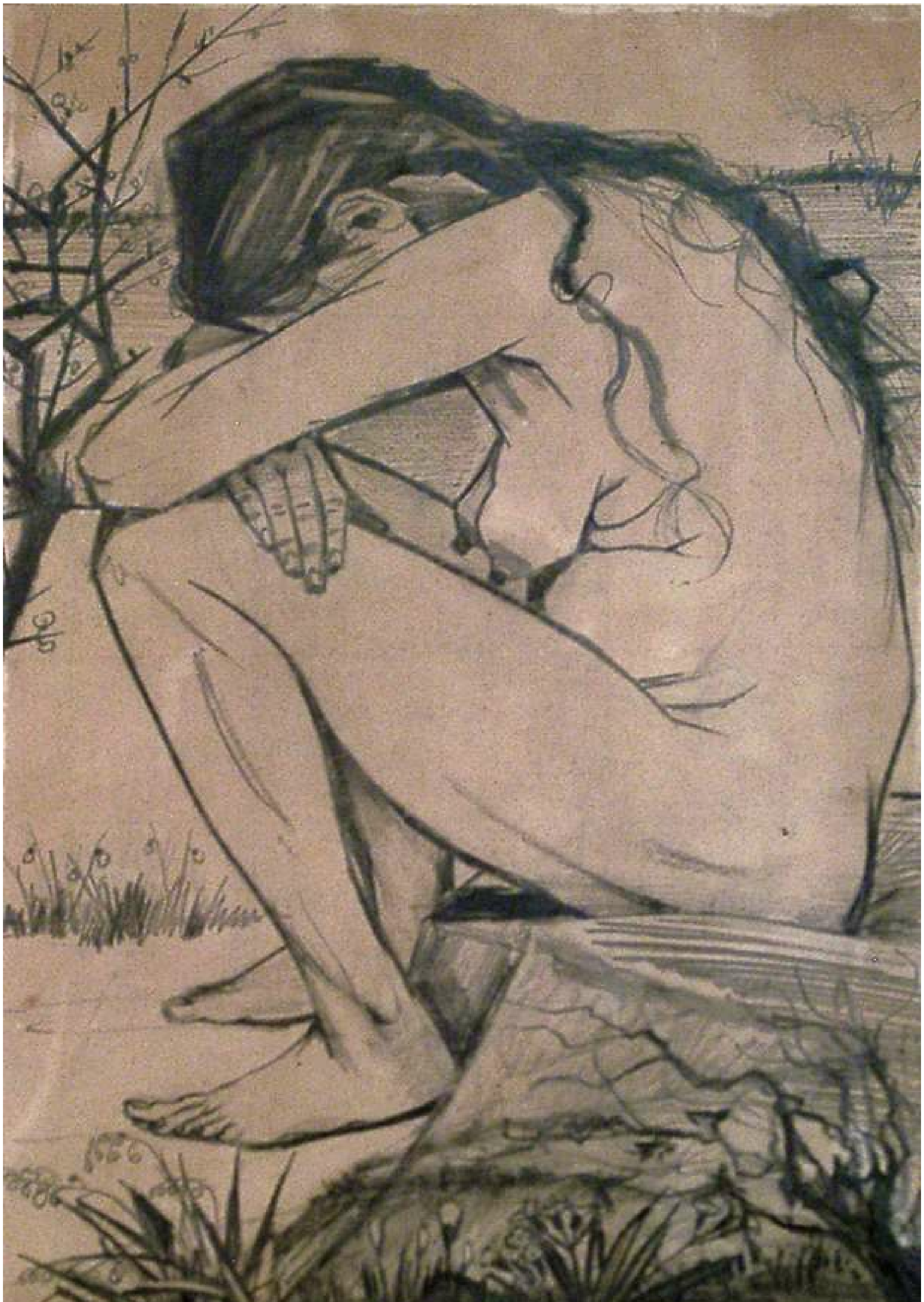
凡·高就像辛勤耕地的农夫，独自一人用尽全力去创作。只要有点儿钱，他都用在了画画上。凡·高生前只卖掉过一幅画，他的生活费大部分由曾为画商的弟弟提奥提供。来阿尔勒的时候，他连买高更床的费用和生活费都需要弟弟资助。凡·高和一名叫西恩的女人同居时，跟随西恩而来的孩子的抚养费也需要由提奥资助。





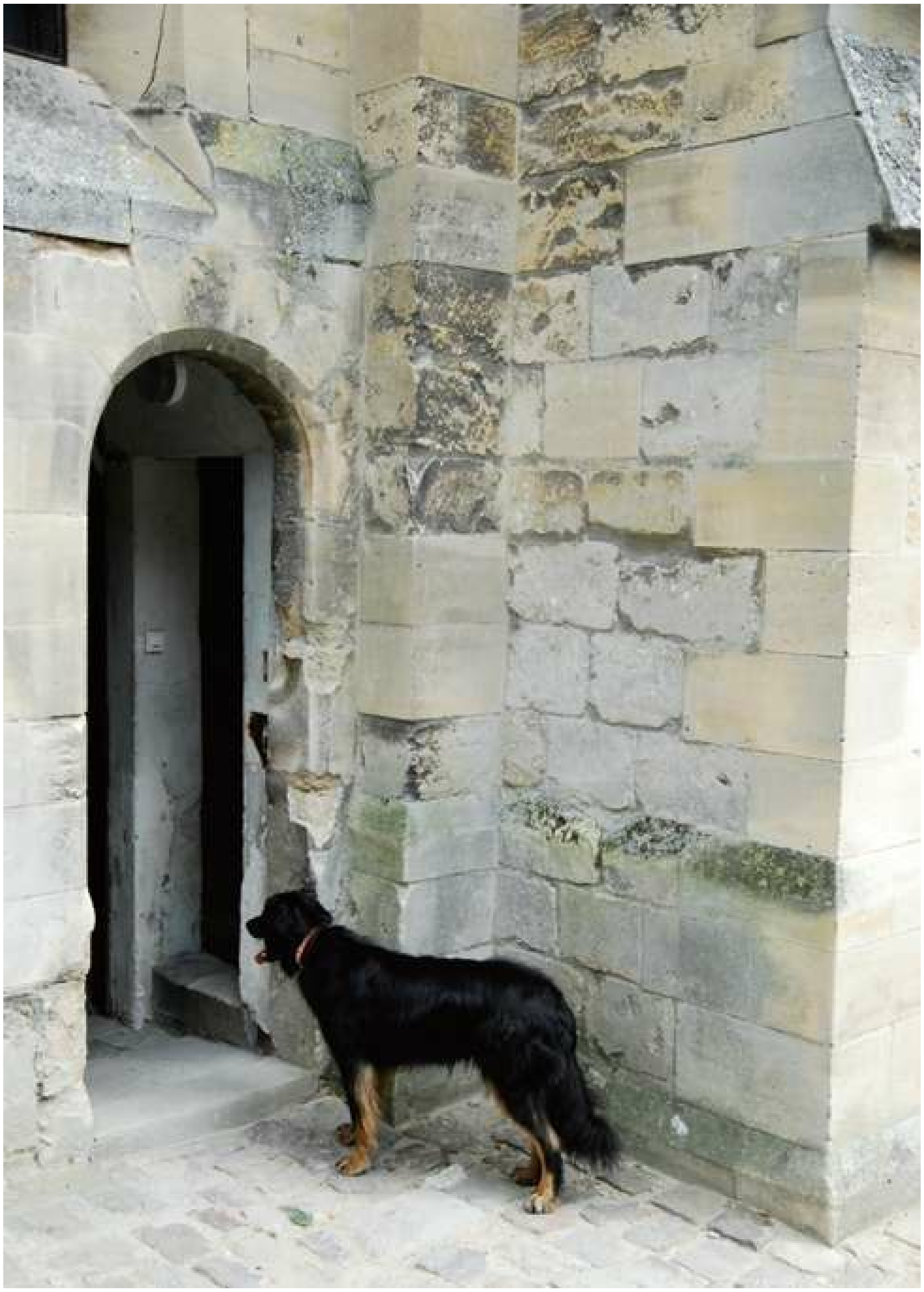
作品中的教堂实景

西恩是凡·高一生中不可或缺的女人，她是一名站街女，比凡·高大3岁，患有酒精中毒症和性病。西恩已有一个5岁的孩子，当时她又怀有身孕，凡·高把她带到家里精心照料。周围的人都劝二人分手，但凡·高不为所动。两人在一起生活了两年。1882年，凡·高完成的画作《悲伤》便是以西恩为模特儿而作。彼时先锋派艺术的旗帜高扬，凡·高把世界上最悲惨的蜷缩着的女人形象留在了作品中。


Sorrow

文森特·凡·高/《悲伤》（Sorrow），1882年，石版画，39.2cm×29.2cm，凡·高美术馆

从凡·高与西恩的故事中可以推测出，凡·高是一个对自己的想法和信念毫不怀疑、坚持到底的人，他不在乎自己所经历的痛苦和悲伤。若是他没有留下如此多的杰作，人们定会对他指手画脚，认为他是一个不懂人情世故的老顽固或疯子。这实属无奈，即便如此，凡·高也还是要画画。这种“无可奈何”成就了凡·高，他毫不犹豫地跃入不幸困境的鲁莽之举使《奥维尔教堂》得以诞生。



在教堂后门呆呆等待主人的小狗

凡·高认为“绘画是在走向永恒，是描绘灵魂状态的杰出方法”。通过作品走向永恒，这便是凡·高所希冀的救赎。一位诗人曾说过：“曾经诗对我而言便是走向尽头，只有这是真实的，其他的都是虚假的。”如今我想说：“诗要适度地适当地走下去。在前往尽头的途中，因恐惧而

回头的卑怯所在便是诗的内心所在。”如果凡·高也明白作品要“适度地适当地”，如果他在前往尽头的途中因恐惧而回了头……但凡·高终未能找到卑怯所在，而这也许是艺术的另一所在。


ICI REPOSE
VINCENT VAN GOGH
1853 - 1890
ICI REPOSE
THÉODORE VAN GOGH
1857 - 1891

凡·高兄弟长眠于此

图卢兹·罗特列克美术馆

MUSÉE DE TOULOUSELAUTREC

图卢兹·罗特列克的故乡：寻找美术馆及红风车

地址：Palais de la Berbie，Place Ste Cécile，81000，Albi

火车站：阿尔比（Albi-ville）站（距巴黎9小时，乘坐TGV途经波尔多耗时6小时）

开馆时间：10:00~12：00，14：00~18：00（每月不同，需在官网确认）

休馆日：每周二、5月1日、11月1日、12月25日

门票：9欧元

网址：www.museetoulouselautrec.net

电子导游器：4欧元（法语、英语、意大利语等）

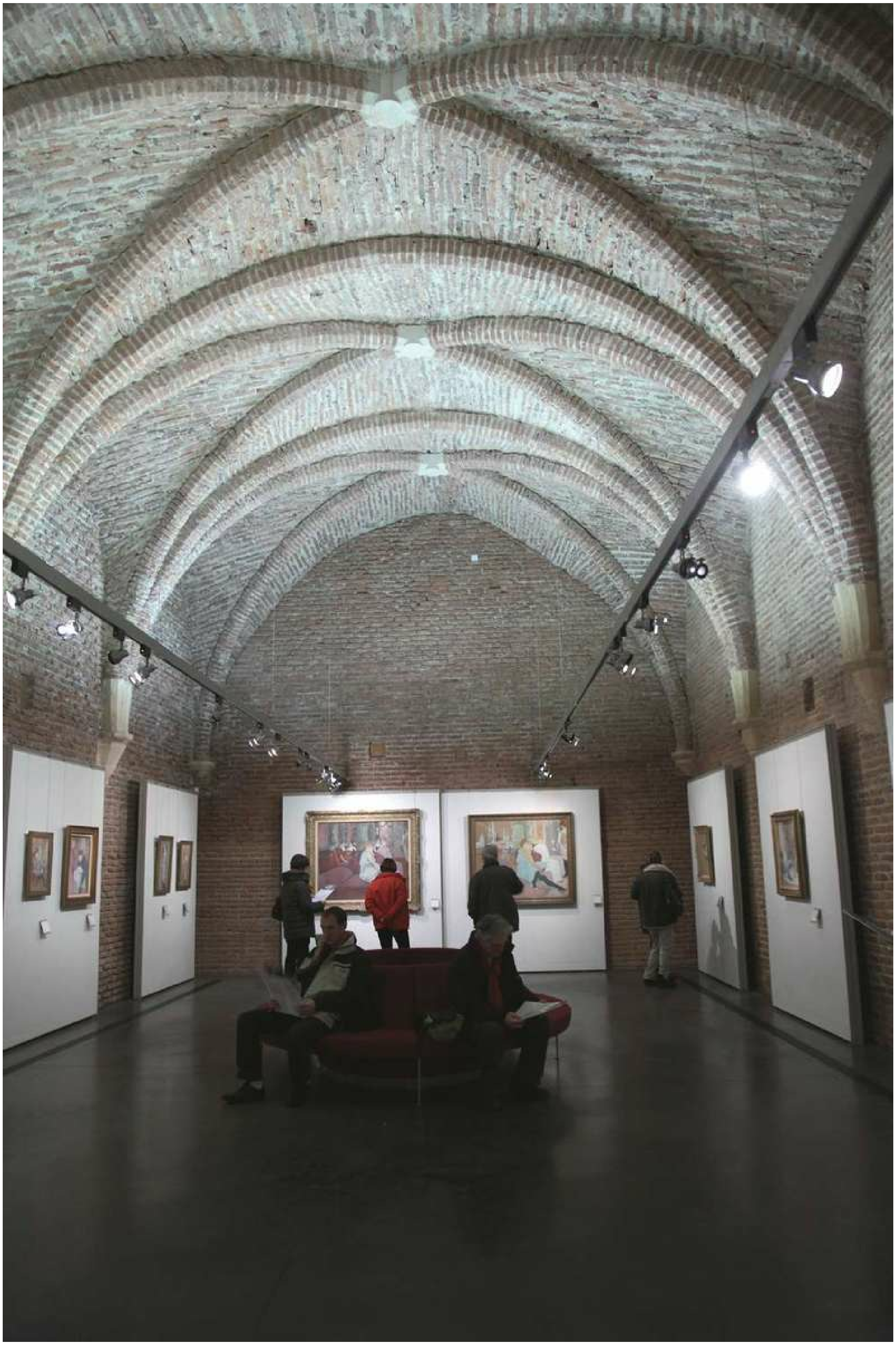




阿尔比掠影

经过阿尔勒，我来到了法国西南部的小城阿尔比。这里是以“红磨坊画家”和“侏儒画家”而闻名的图卢兹·罗特列克生长的故乡及其结束短暂一生的地方。若不是我特别喜爱他，可能会对这里感到陌生。我来这里仅仅是因为在这里可以遇见他。一来到阿尔比，我便站在塔恩河畔俯瞰市区。宁静的河流环绕着小城，一眼便能看到红砖砌成的玫瑰色市区和中央的圣塞西尔（Sainte-Cécile）大教堂。阿尔比本身已足够漂亮，我满怀期待，也许可以遇见和奥赛美术馆里不一样的罗特列克。

我来到了美术馆前巨大的要塞般的圣塞西尔大教堂，这是因为我总觉得在欣赏罗特列克的作品之前，未来这里感受一下氛围的话，不论怎样都会觉得不痛快。圣塞西尔大教堂是一大意外收获，教堂外观是雄伟的哥特式建筑，内部华丽而不失古风。与一般的欧洲教堂相比，它给人的感觉不同。这座教堂为铲除异端及标榜教皇权威而建，整体由无数的红砖砌成，据说建于血腥的大屠杀之后。实施宗教压迫及树立教皇权威的目的虽然惊悚，但其内部之华丽销魂却令人惊叹不已。教堂于1282年开始修建，花费了近100年的时间才完工。



图卢兹·罗特列克美术馆内景

教堂内侧是连着小小庭院的市政厅大楼和贝尔比宫（Palais de la Berbie，13世纪的塔）。贝尔比宫曾被作为大主教的官邸使用至1905年，目前是图卢兹·罗特列克美术馆。1901年，37岁的罗特列克离开人世后，他的母亲将他的大部分遗作捐赠给了阿尔比市。起初罗特列克的母亲想将它们捐赠给他曾经活动过的巴黎市，但被以“作品过于有伤风化”为由遭到了拒绝，遂做出了这样的决定。阿尔比市原本要修建新的美术馆，适逢贝尔比宫废弃，便把它确定为罗特列克专用美术馆。由于第一次世界大战爆发，直到1922年7月才得以开馆。美术馆中藏有约5000幅素描、约440幅版画和海报、约730幅油画，公开展览的展品超过1000件。作为单个画家的美术馆，其数量是非常可观的。

次日我来到了波瑟城堡（Château du Bosc），罗特列克曾在此度假。从诺塞勒站（Nacelle-Gare）需步行一个半小时方可到达。从阿尔比站到诺塞勒站坐火车需30分钟左右。观光导游处介绍称可以乘出租车或租车，但我们一行决定步行，就这样我们走了两个多小时才到达，寻访波瑟城堡花了一整天。

罗特列克的侄女住在波瑟城堡里。虽说是侄女，但她已是一位年过八旬的老妇人。老人的听力不太好，必须要大声按门铃，门上还写着“请非常非常大声地按门铃”的语句。时不时前来拜访的游客通过她可以参观罗特列克曾经待过的房间，曾经练习绘画的工作室、书房等。这里有沾满画家气息的遗迹、自行车和素描本。有一面墙上标着数字，曾经用来测罗特列克不易生长的身高。为了躲避父亲的蔑视，罗特列克只能在祖父的城堡中暂时休息，他悲惨的一生就像我们在小说里读到的经历。



人们在欣赏罗特列克的作品



波瑟城堡外景



罗特列克年过八旬的侄女守护着城堡

除了我们一行和老妇人之外，没有任何人。在这个宽敞的地方，她似乎独自生活。我虽然想在这独一无二的宁静时空里久久停留，但对于老妇人而言，为陌生的访客介绍需要消耗极大的精力，我们无法占用她太多的时间。我在城堡中的小店里挑选了几张明信片及海报，是爱德华·维亚尔（Édouard Vuillard）的罗特列克肖像画和罗特列克的《宿醉》。我问了价格，老妇却做出手势让我直接拿走。海报至今仍挂在我的书桌前，我时常会想起这位老妇人。

图卢兹·罗特列克

《红磨坊的沙龙》

1894年，布面油画，111.5cm×132.5cm

罗特列克是贵族出身的侏儒画家。正如这两个词语间的距离一般，我们可以推测他可能过得并不太幸福。生活不幸的艺术家数不胜数。“生活越惨烈，越可以诞生伟大的作品。”这句话似乎可以理解，我们知道有不少艺术家证明了这句话。

然而生活不幸便可以创作出优秀作品的命题是不成立的。在品味出那些即使失去所有也要守护的某种崇高感觉时，作品于我而言便是“好的作品”。崇高的不幸，虽然不知如此表述是否合适，但无论怎样，对于我来说，探讨艺术作品背后的作家人生这一理由越发重要。

画家罗特列克的人生如何呢？如果说他的作品是伟大的，那么他的不幸到底又是怎样的呢？他生前因创作世俗颓废的作品而被人指责，那么首要的便是应该如何来看待他的作品。我首先来到了《红磨坊的沙龙》的前面，若是要看红磨坊全景的作品，在奥赛美术馆中也可以看到。在奥赛一楼的尽头有一个单独的图卢兹·罗特列克馆，在这里可以看到《红磨坊舞会》等规模巨大的油画作品。



图卢兹·罗特列克/《红磨坊的沙龙》（Au Salon de la rue des Moulins）

相反，比起舞厅中活力四射的情景，《红磨坊的沙龙》整体上笼罩着一种宁静的、性感的氛围。作品中在红色灯光下等候出场的舞女们的形象似乎能使人联想到红灯区，身穿轻盈礼服的女人们表情透露着无聊乏味。如果单看作品，会觉得罗特列克在这个纸醉金迷的世界上过着无比华丽的生活。果真如此吗？他为何会被红磨坊的女人吸引呢？

图卢兹·罗特列克的本名是“亨利—马利·雷蒙·德·图卢兹—罗特列克—蒙法”（Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa）。从如此复杂的名字便可看出，他出身于可以追溯到夏尔马涅时代（卡洛林王朝）

声名显赫的贵族世家。他的出身在美术史上是最为高贵的，但他的不幸也是因身世而起。欧洲贵族为了维护血统，近亲结婚非常常见，因而经常会有遗传缺陷的孩子出生。罗特列克的父母便是姨表亲关系。

罗特列克天生骨头脆弱，8岁时撞到椅子摔倒后，悲剧便由此开始。一年之后，他从马车上摔下来，一条腿骨折，之后他的身体便停止了生长。成人之后他的身高仅有150厘米，成了一个上半身是成年人，下半身却和孩子差不多的残疾人。腿脚的不方便使他无法尽情享受物质上的富足，却在美术上表现出了卓越的才能。他不能骑马就画马，不能参加舞会便观察人们的动作。他本人也经常发牢骚称：“如果我的腿再长点儿，就不会去画画了。”



阿尔比市全景



能令人联想起罗特列克幼年时期的涂鸦

在重视名誉的家族中，残疾的身体使罗特列克多次陷入绝望。罗特列克的父亲判定他不适合做贵族的继承人，将继承权转移给了他的妹妹。后来还因为他创作世俗颓废的作品深感愤怒，毫不犹豫地将他的画作付之一炬，同时不让他使用“罗特列克”这个名字。他初期作品的署名为改变了字母顺序的“特列克罗”（Treclau），原因便在于此。

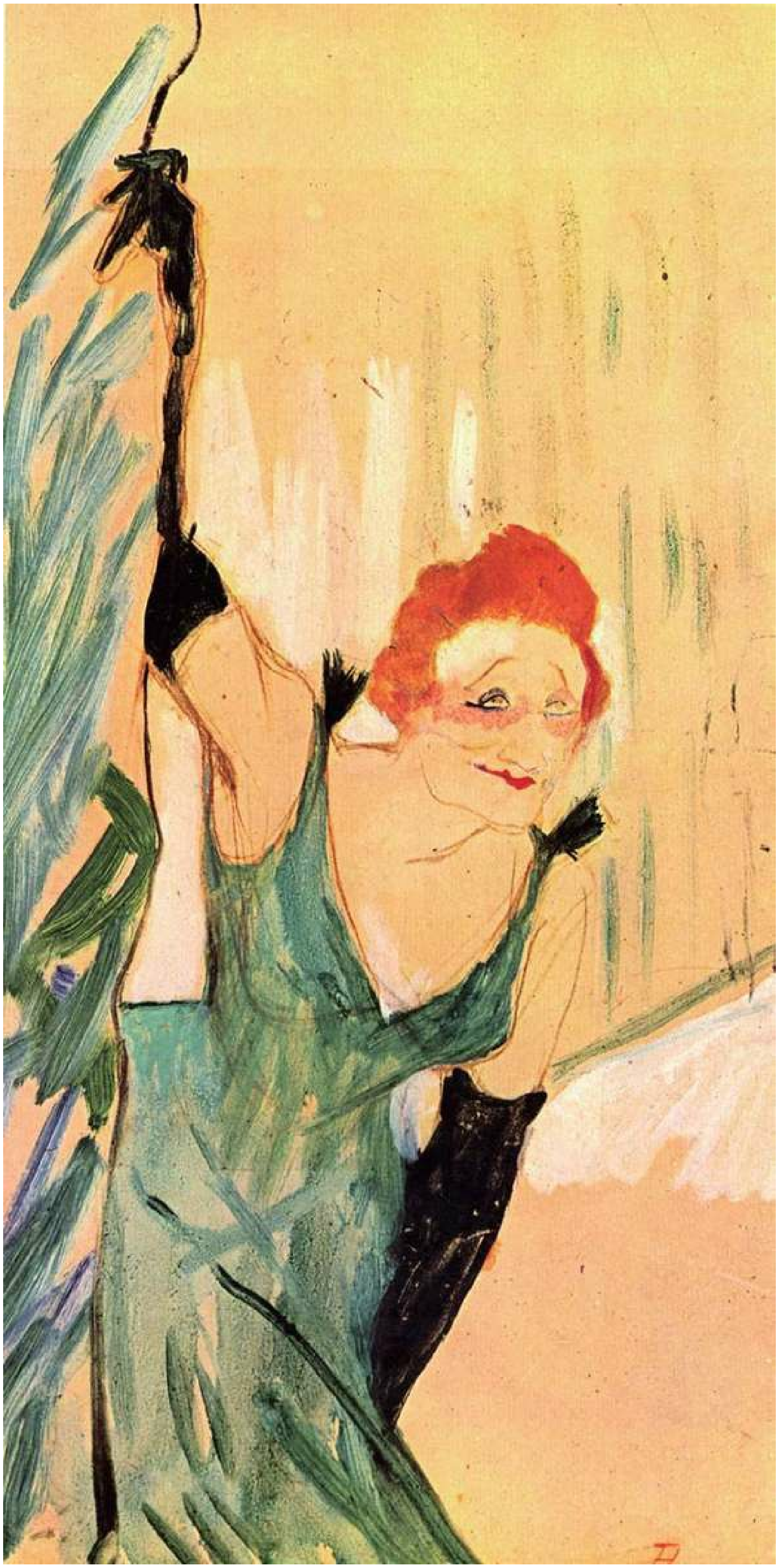
能够抚慰受伤的罗特列克内心的只有画和大城市巴黎的生活。立志成为画家的他，在母亲的帮助下，在巴黎开始正式接受了绘画教育。在20岁左右的时候，他搬了家，从那时起，他开始进出歌舞厅和酒馆，逐渐沉迷于酒和音乐、享乐至上的红磨坊，与舞女和妓女亲密接触。他每

天在红磨坊出入，不断地将在这里工作的女人展现在他的画作中。

罗特列克并不是在捕捉美，他凭借娴熟的技法创作了多幅诸如《梳妆台前的女子》（*A la toilette*，*madame Poupoule*）和《伊弗特·居伊贝尔向观众致意》（*Yvette Guilbert saluant le public*）等以年龄较大、皮肤松弛且逐渐被大众遗忘的舞女为模特儿的作品。当然还有许多作品很好地展现了罗特列克的才华，但我在这类作品面前感到难为情。即便会扭曲，会不合常理，有时此类难堪也会唤起奇妙的才华。对于为何只画声色场所的女人这一问题，罗特列克答道：“模特儿在任何时候摆出的姿势都是标本式的，而她们却是活生生的。”



图卢兹·罗特列克/《梳妆台前的女子》，1898年，木板油画，60.8cm×49.6cm



图卢兹·罗特列克/《伊弗特·居伊贝尔向观众致意》，1894年，印画纸复印油画，48cm×28cm

红磨坊的经理看到罗特列克每天出入此地作画，便委托他制作宣传1891年红磨坊秋季活动开幕的宣传海报。罗特列克将优秀的素描能力与日式版画浮世绘相结合，制成了海报。曾被打上“颓废画家”烙印的他一跃成了巴黎的知名人士，他的素描和版画也开始被人们认可，但任何财富和名誉都无法使罗特列克感到满足。

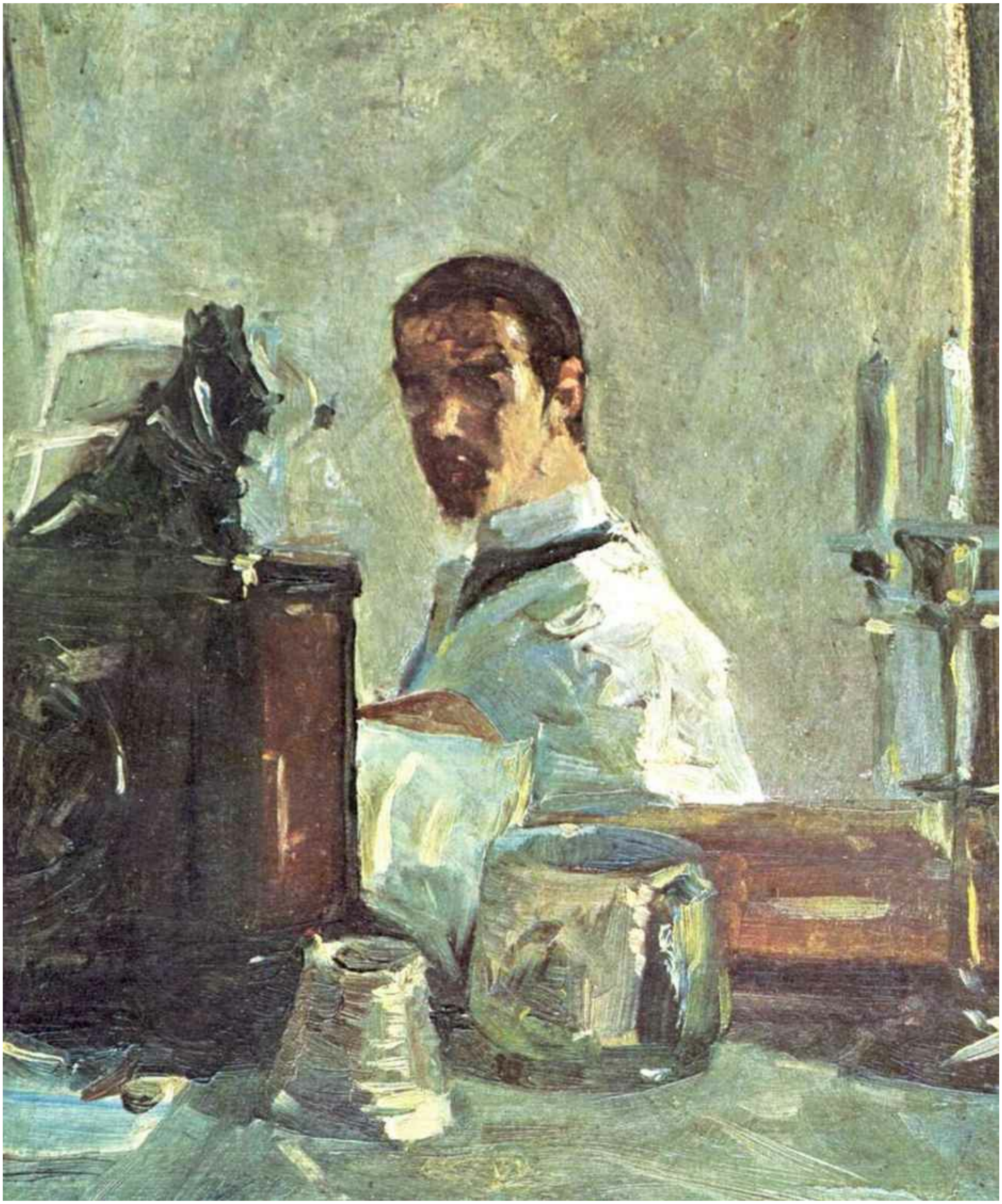
图卢兹·罗特列克

《自画像》

约1880—1883年，板纸油画，40.3cm×32.4cm

不知是否因为在阿尔勒追踪了凡·高生活轨迹之后来到此地，我在看罗特列克的作品时，眼前总是浮现出凡·高的模样。罗特列克的人生同凡·高在很多方面具有可比性。两个人生活在同一时期，且均为后印象派代表画家。除了这个共同点之外，他们的人生也有颇多相似之处。首先他们二人天资卓越，一位是由于贫穷和不安，另一位则是陷于绝望和自卑。他们在苦难中结束了自己的一生，彼时两人的年纪均是37岁。凡·高开枪自杀，罗特列克虽然活着，却近乎死亡，他对自己衰竭的躯体置之不理，这和消极的自杀并无二致。

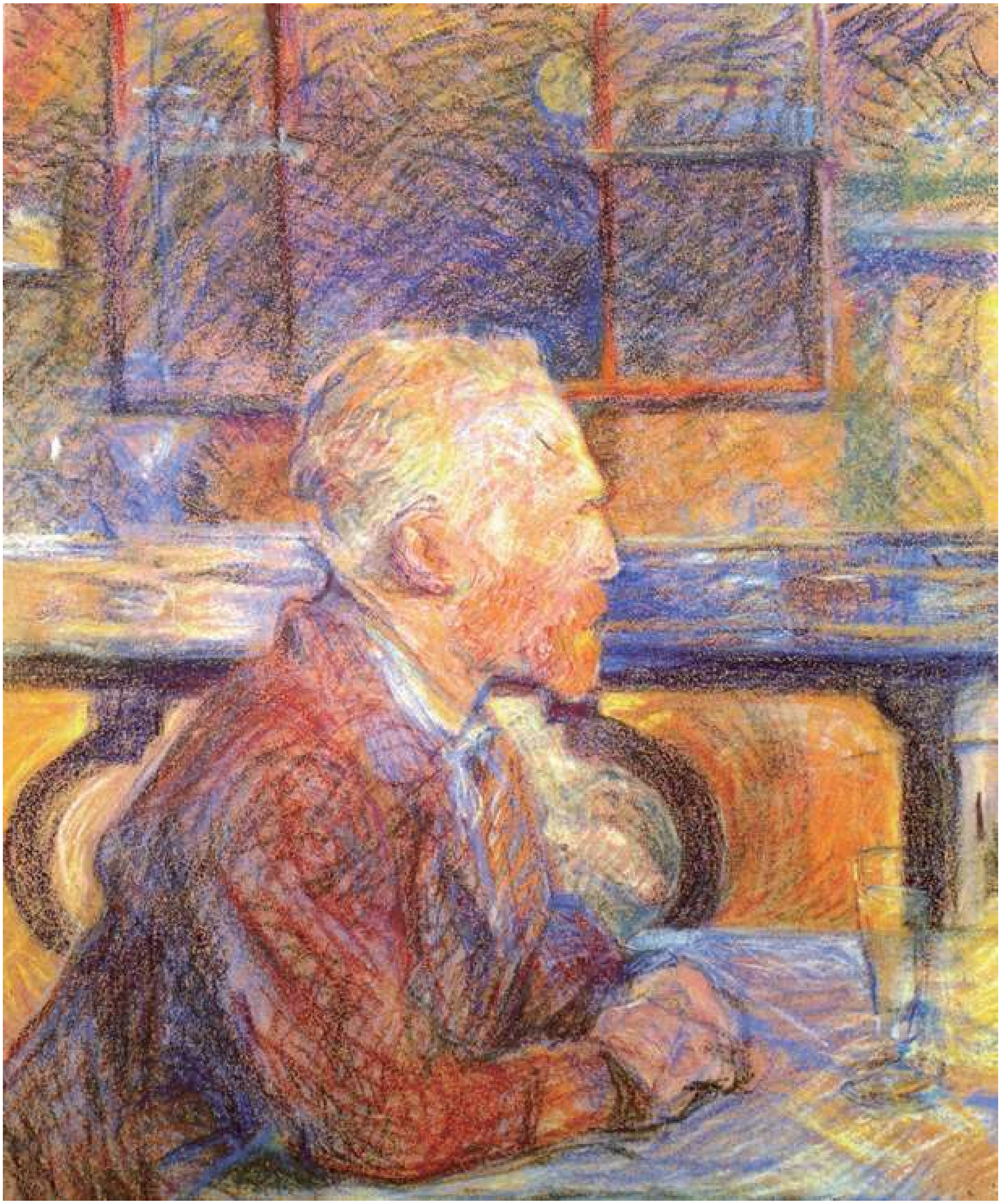
凡·高和罗特列克之间有着深厚的友谊。1886年，罗特列克在巴黎柯尔蒙的画室与凡·高初次相遇。当时罗特列克22岁，凡·高33岁，由于凡·高于1890年去世，两个人的友谊仅有4年的时间，但他们非常珍视这份深厚的友谊。性格内向的凡·高总是安静地坐在那里，等待着人们来青睐自己的画作，却常常落寞地走上归途。虽然其他画家窃窃私语，认为凡·高精神异常，但罗特列克似乎对凡·高的才华和信念颇为感动。凡·高去世后，罗特列克说道：“虽然凡·高只有37年的短暂人生，但是他创造了伟大的艺术，故无须叹息，我希望有一天我也可以这样。”果然11年后，罗特列克像凡·高一样，留下了伟大的艺术作品，结束了短暂的一生。罗特列克对凡·高的感情，也体现在《文森特·凡·高像》（*Vicent van Gogh*）这幅画作当中。面前放着一杯苦艾酒的凡·高正凝望着远方。该画作绘于罗特列克前往阿尔勒之前，画作中随处可见他追寻凡·高笔触的痕迹。



图卢兹·罗特列克/《自画像》（Portrait de Lautrec devant une glace）

在人生之路上相差无几的两位画家，在对自己的态度上却有着显著

差异。我来到了罗特列克的自画像前，这幅作品完成于罗特列克前往巴黎之前，几乎是我们所知道的唯一一幅自画像。这再次让我们想起他唯独未留下自画像的事实。和不断地将自己描绘在画作中的凡·高不同，罗特列克从早期的赛马场作品开始，将许多人都绘入了画作当中，但他对在画作中描绘自己丝毫不感兴趣，这应该是源于他因自己矮小丑陋的外貌而感受到的强烈自卑。我看过几张照片，记录着他的容貌。短粗的鼻子，厚厚的嘴唇，戴着圆圆的眼镜和礼帽，穿着相当不错的正装，但一只手却拄着拐杖，这便是我们所熟知的罗特列克的形象。



图卢兹·罗特列克/《文森特·凡·高像》，1887年，纸面色粉画，57.1cm×47.3cm，凡·高美术馆

在自画像中，他被深色的阴影遮挡，很难看清他真正的模样。因为

过于模糊，连表情也难以辨认。他应该是在桌子上堆放的杂物之间，隐藏着短小的身躯，偷偷地边看镜子边进行的创作。据说罗特列克性格外向，口才甚好，虽然个子矮小、长相丑陋，但是说话的语气却是愉快且充满自信的，同时又兼具卓越的绘画实力，颇受人们喜爱，但在画自画像时，他却无法欺骗自己。




在这里可以欣赏到图卢兹•罗特列克的素描

凡·高连自己的皮肤纹路都想要表现出来，罗特列克却将自己的轮廓线都描绘得模棱两可。凡·高正视自己，罗特列克却退后一步，将自己隐埋在黑暗中。前者因担心迷失自我而战战兢兢，后者因害怕别人了解自己而苦苦挣扎。虽不知哪一方更加真实，但双方的人生想必都是艰难痛苦的。这两位画家的态度，该说是相似还是不同呢？

图卢兹·罗特列克

《阿代勒·德·图卢兹—罗特列克伯爵夫人》

1883年，布面油画，92cm×80cm

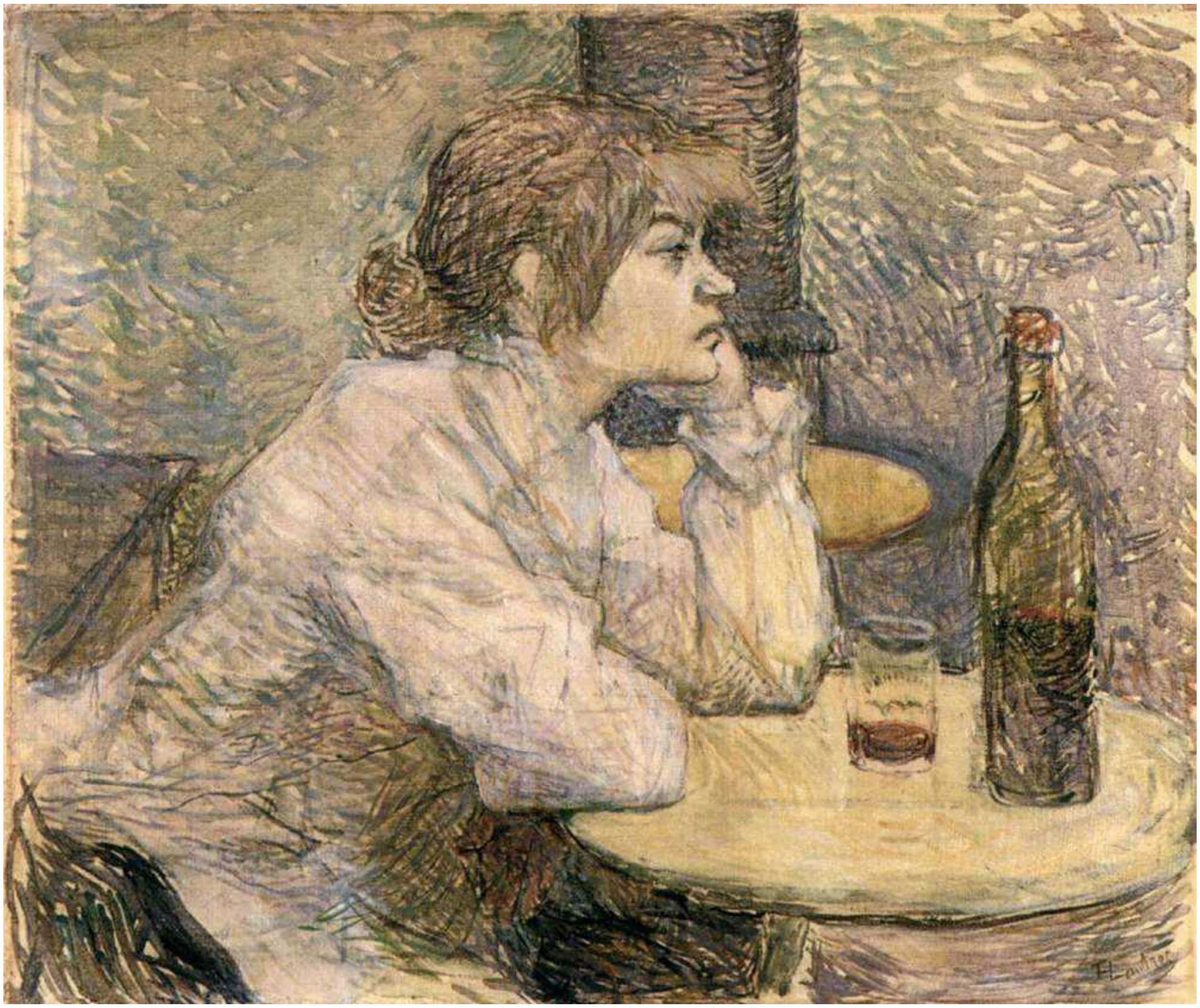
相较于其他描绘红磨坊舞者各式动作的作品，一幅备觉凄婉的画作映入了我的眼帘，那便是罗特列克描绘母亲的作品——《阿代勒·德·图卢兹—罗特列克伯爵夫人》（*La countess Adèle de Toulouse-Lautrec*）。因儿子身体残疾且画作有伤风化，丈夫对儿子感到十分不满，母亲则瞒着丈夫，默默地支持着儿子。对于画家来说，母亲一直是自己坚强的后盾，这幅画与罗特列克的自画像创作时间相近。3年后的1886年，罗特列克以母亲为模特儿，留下了另一幅肖像画。在这幅画中，母亲坐在沙发上安静地读书，手势优雅、嘴唇饱满，眼睛微微低垂。儿子画作中的母亲，散发着贵族的风姿，也流淌着无从得知的悲伤。这和其他作品给人的感觉截然不同。看着他描绘的母亲脸庞，我想起了他其他的几幅肖像作品——以“苏珊娜·瓦拉东”为模特儿的《洗衣妇》（*La blanchisseuse*）和《宿醉》（*The hangover*）。给人一种感觉就是在罗特列克想实现点儿什么的时候，总会阴差阳错地出岔子。



图卢兹·罗特列克/《阿代勒·德·图卢兹—罗特列克伯爵夫人》

罗特列克是一位卷入低俗争议的画家，因“颓废画家”的烙印，他的个人展在一天内就被强制撤展。但对于我来说，以苏珊娜·瓦拉东为模特儿的画作看起来更加色情。随便穿着一件衬衫、凌乱的头发遮住了半边脸的女人，不知道从何处散发出一种木讷的魅力。苏珊娜·瓦拉东不仅是罗特列克的模特儿，也是雷诺阿和德加的模特儿，是一位名留美术史的女人。身为洗衣妇私生女的苏珊娜，在很小的时候便被母亲抛弃。辗转于餐厅、杂技团以及洗衣房的她，为了生计最终成了模特儿。她性格狂放不羁，每天出入于蒙马特的酒馆，和各种男人传出桃色绯闻，音乐家埃里克·萨蒂曾一度和她是恋人关系。

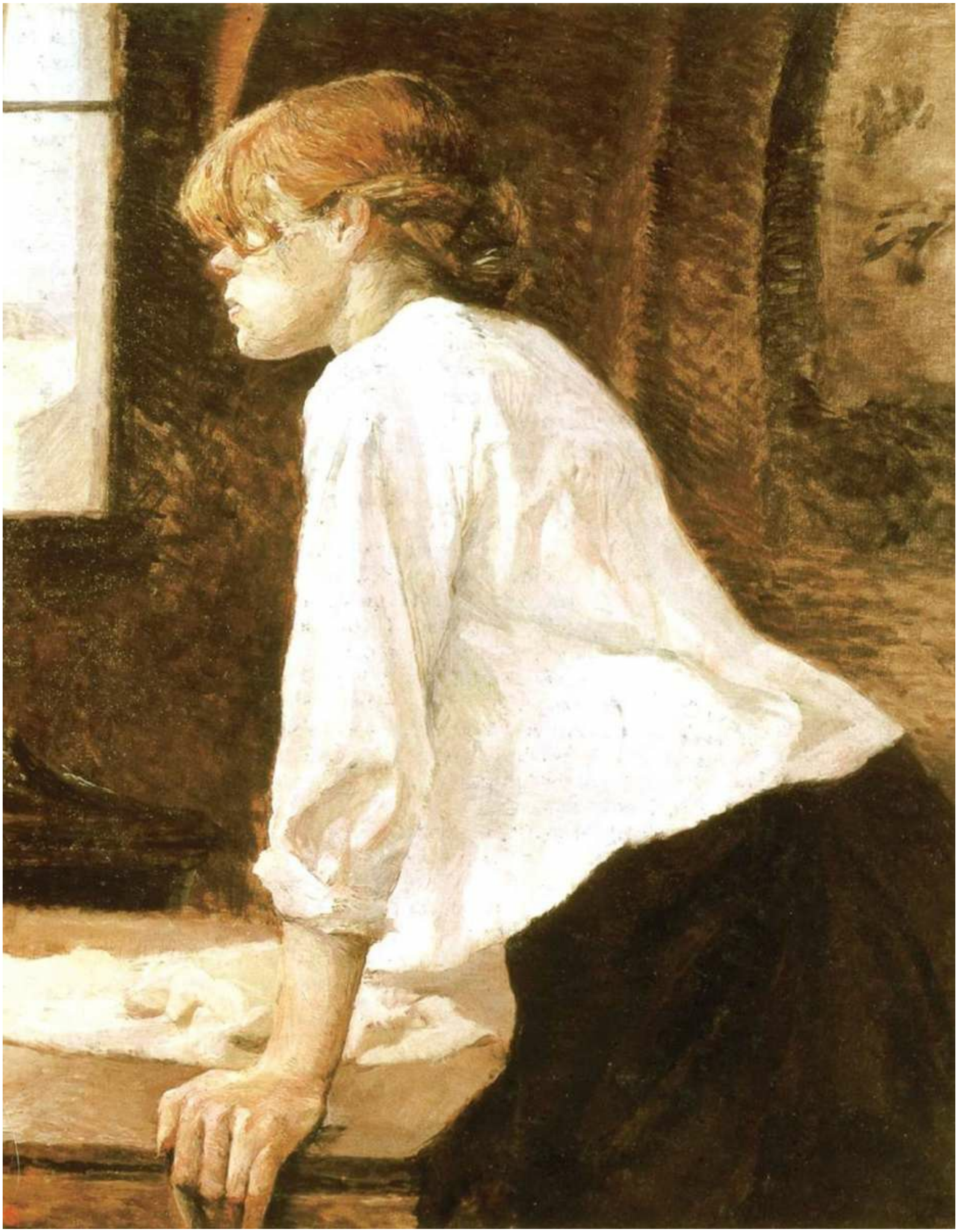
罗特列克通过朋友的介绍认识了苏珊娜，当时她还是雷诺阿的模特儿。年仅18岁的她怀了孕，却不知孩子的父亲是谁。富有的罗特列克身边一直有女人环绕。对这些女人未曾有过期待的罗特列克却对苏珊娜提出了要求，那便是“爱情”。“苏珊娜”这个名字也是罗特列克为她而取的。苏珊娜发现与其他试图挖掘她性感魅力的画家不同，罗特列克捕捉的是疲惫的生活，她对罗特列克同样产生了特殊的感情。我未曾料到雷诺阿的《布吉瓦尔之舞》和罗特列克的《宿醉》的模特儿是同一人。她成了“罗特列克的苏珊娜”，罗特列克默默地留下了她的形象。



图卢兹·罗特列克/《宿醉》，1887—1889年，布面油画，47cm×55.3cm，福格艺术博物馆（Fogg Art Museum）

但他们的关系并未持续很久，最初罗特列克并没有结婚的打算，反而将她介绍给了德加。德加发现她有素描的潜质，便将其收为弟子。结果罗特列克和德加决裂，再未同苏珊娜相见。在德加的帮助下，苏珊娜得到了人们的肯定，她被后人认为是开辟了裸体画新天地的画家。以苏珊娜·瓦拉东为模特儿的罗特列克的代表作《宿醉》现藏于哈佛大学福格艺术博物馆，在法国是见不到的，波瑟城堡执意选择这幅画的理由正在于此。

图卢兹·罗特列克/《洗衣妇》，1888年，布面油画，93cm×74.9cm，个人收藏



图卢兹·罗特列克/《洗衣妇》，1888年，布面油画，93cm×74.9cm，个人收藏

也许罗特列克认为，俘获了众多艺术家之心、魅力十足的苏珊娜·瓦拉东不可能属于丑陋残疾的自己。深深的绝望终不允许甜蜜浪漫爱情的存在，他陷入了堕入泥潭的冲动。在这一时期，罗特列克的作品数量急剧增多，也形成了自己独特的画风。但越是步入鼎盛时期，他越感到绝望。在蒙马特街众多的女人那里得到安慰，醉酒后将她们描绘出来，成了罗特列克宣泄情绪唯一的出口。他的健康状况急剧恶化，即便如此，他依然酒不离身，日夜酗酒。亲友们担心他，做了诸多尝试，然而并未奏效，最终罗特列克因感染梅毒和酒精中毒，于1901年9月去世。

罗特列克对自己颇感不满，他想要离开因他的存在而感到羞耻的父亲和故乡，但在去世之前又重新回到了阿尔比。这是一段离开自己又重新回到自己身边的人生。虽然他下定决心摆脱自己，但不承想阻挡他脚步的总是母亲和苏珊娜的脸庞，她们的面孔使他再次坐在镜子面前，去凝视那个其貌不扬的儿子，那个被家族抛弃的残疾人。

图卢兹·罗特列克美术馆其他3幅必看作品



1.《白马嘎泽》（Cheval blanc Gazelle），图卢兹·罗特列克，1881年
腿脚不方便的罗特列克幼年时期经常在马厩里画马。这幅作品创作于波瑟城堡，罗特列克给马取名为“嘎泽”。



2.《日本会议厅的音乐厅》（Le divan japonais），图卢兹·罗特列克，1892年
这是为蒙马特的日式音乐厅制作的海报，作品以舞蹈演员珍妮·阿弗莉为模特儿，同时表现出了罗特列克敏锐的观察力和幽默感。



3.《图卢兹・罗特列克肖像》（Portrait de Toulouse-Lautrec），爱德华・维亚尔，1898年
维亚尔既是纳比派画家，又是罗特列克的朋友，他欲在作品中描绘出最开心的罗特列克形象。罗特列克一边准备料理，一边向朋友投来亲切的微笑。

普罗旺斯艾克斯，以及塞尚

AIX-EN PROVENCE ETCEZANNE

《圣维多克山》系列作品

普罗旺斯艾克斯掠影

普罗旺斯艾克斯是法国最美丽的城市之一。在法国南部和煦的阳光和空气滋润下的这座城市诞生了保罗·塞尚这一后印象派代表画家、预示着现代绘画兴起的伟大画家。除了在巴黎学习美术以及加入印象派的年轻时期外，塞尚一生大部分时间都在这里——普罗旺斯艾克斯度过。该城市属于凡·高、毕加索、夏加尔等钟爱的普罗旺斯地区，风光独特。塞尚对家乡艾克斯极为热爱。

在巴黎乘坐TGV3个小时，便可到达普罗旺斯艾克斯。从火车站出来，最先吸引我的视线的便是喷涌的大型喷泉广场。在艾克斯的各个地方都有温泉喷涌而出，这里除了被誉为“艺术之城”之外，还被称作“水城”。经过广场，便来到了横穿城市中央的米拉波大道。一长排法国梧桐郁郁葱葱、树影斑驳，后面大大小小的喷泉和露天咖啡厅鳞次栉比。这条路将带领我们前往塞尚故居和圣维多克山。路面上虽有用塞尚名字首字母“C”标记的路标，但因距离稍远，乘公交车出行更轻松。

坐在塞尚和他的挚友埃米尔·左拉常去的“两兄弟”咖啡馆的露台上，不知从何处传来了美妙的音乐声。幸运的是，此时正在举办“普罗旺斯艾克斯抒情音乐庆典”，广场上正举行一场小型音乐会。艾克斯也因每年7月举办的涵盖歌剧、古典音乐及现代音乐的音乐庆典而备受瞩目。在艾克斯的夏天，有普罗旺斯特有的耀眼阳光和清凉的喷泉，还有薰衣草香气。在这样的氛围中，整座城市响起了美丽的旋律。



保罗·塞尚的家乡——普罗旺斯艾克斯



美丽的艾克斯街道



查德布凡（Jas de bouffan）外景

查德布凡和塞尚的雷罗威工作室

我最先去的地方是查德布凡。自19世纪70年代起，塞尚就往返于巴黎和普罗旺斯地区进行创作。1880年，他的父亲在艾克斯给他建了工作室，塞尚便从此正式开始了在艾克斯的生活。虽然塞尚是把这里当成工作室来使用的，但走进入口便能让人联想起城堡，如此规模令人惊叹。宅邸前的庭院里还有一个小型的喷水池。

塞尚因有一位银行家父亲，度过了一个富裕的童年。高中时期，他与埃米尔·左拉相遇，随即成为朋友。毕业后，塞尚在拜访周围居住画家的过程中，开始对美术产生兴趣。塞尚原打算进入美术学院，但因父亲强烈反对，直到22岁才正式开始学习美术。正当年的塞尚怀着画家之梦去了巴黎，而当时埃米尔·左拉已在巴黎。

1870年，30岁的塞尚与19岁的模特儿奥尔唐丝·富盖相遇并同居，第二年还生下了儿子，但塞尚为了获取父亲经济上的资助，不得不隐瞒他们的存在。1878年，塞尚的父亲得知这一事实后把他的生活费减少了一半，但在1880年却给儿子修建了该建筑。这一支持非常罕见，当时在巴黎和普罗旺斯往返创作的塞尚暂居埃斯泰克，随后在47岁那年，塞尚从父亲那里继承了巨额遗产，并移居至查德布凡。这一年也是他宣布与埃米尔·左拉绝交的一年，当时他的才华还未得到认可。



雷罗威（Les Lauves）庭院

我最先参观查德布凡是有缘由的，因为我从艾克斯站咨询处的工作人员处得知，开放时间有规定，必须按照人数提前预约。我比预约时间稍微提前到达，门是关着的。确认了门是锁着的后，我与先来的美国夫妇惊讶地对视了一下。到了预约时间，我才得以和其他预约参观人员一起进入建筑物内。我们先三三两两地坐在沙发上观看讲述塞尚生平和作品的视频，接下来由导游进行讲解，其间游客们传阅了手写的塞尚人生履历和印有其代表作的小册子。来自世界各国的人们为了见到名为“塞尚”的画家而聚到了一起。

其实塞尚在查德布凡过得好像并不太幸福。从1890年开始，他备受糖尿病折磨，与妻子的关系也变得不和谐。为了恢复关系，他们前往瑞士旅行，但塞尚却独自一人回来了。妻子虽然又回来了，但却是塞尚为了和母亲一起生活而搬家之后的事了。1897年母亲去世后，塞尚在多次搬家之后，于1901年购买了能望见圣维多克山的多布大街上的土地，并

修建了工作室，即现被称为“雷罗威”的塞尚工作室。两年后，他干脆搬到了工作室。从那时起直到去世，他一直专注于绘画，雷罗威是塞尚探索最后的人生和艺术灵魂的地方。

雷罗威距旧城北部边缘的圣索沃尔大教堂约700米远，在其北侧。虽然不远，但得走一段陡峭的坡路，一般乘坐公共汽车前往。工作室是一栋二层小楼，周围有小树林。除了长得郁郁葱葱的树木以外，一切都保留着当年的样子。经过一层入口，由小台阶登上二楼，塞尚的工作室就映入了眼帘。从窗口望去，可以看到远处的圣维多克山。简洁的画具和井然有序的工作室，可以看出他平时的工作态度。因为塞尚倔强、乖僻而又腼腆的性格，他在家乡也总是独来独往，一心专注于绘画。他在这里也过着远离亲友的隐居生活，据说曾有人因此误认为他已去世。我的理解是，这意味着这一时期是塞尚最孤独的时期。他在雷罗威反复描绘几大主题，缓缓地、一步步地打开了现代绘画的大门。

保罗·塞尚

《圣维多克山》

1902—1904年，布面油画，73cm×91.9cm，费城艺术博物馆

在巴黎生活期间，塞尚时常眷念着家乡。对于巴黎潮湿阴暗的天气，他感到十分厌倦，眼前总闪现出艾克斯暖洋洋的阳光。新交的朋友也不称心，他们貌似隐隐约约地瞧不起这个说法国南部方言的倔强乡巴佬。塞尚可以坦诚相待的人只有毕沙罗，毕沙罗教给了他印象主义和风景画的绘画技巧，塞尚也把毕沙罗当成自己真正的老师。此后十余年间，他们在毕沙罗居住的蓬特瓦兹一起进行绘画创作，逐渐发展成为同事。塞尚在毕沙罗的建议下，参加了印象主义画展，但他与印象派画家的关系却未得到改善。塞尚直觉地感受到，仅凭印象主义是不够的。

塞尚生活的19世纪是工业革命和新发明的时代。火车面世后，照相机和电影也随即问世。它们改变了人们的生活，人们熟悉了车窗外快速闪过的风景，接受了如同相机捕捉到的画面一样的暂时性。所有东西都变快了，又消逝而去。绘画也应接受这种变化，只有这样，绘画才能对世界的变化随即做出反应。



保罗·塞尚/《圣维多克山》（Mont Sainte-Victoire）

印象派画家通过捕捉光的瞬间来接受这种变化，塞尚的想法却略有不同。他的眼睛关注的不是光，而是某种真相。因为对他来说，绘画的本质不是瞬息万变的“消失”的光，而是在任何瞬间都应蕴含着真相。此后，他不断展示蕴含自己见解的作品，但结果却是次次落选。

塞尚在1877年第三届印象主义画展后最终与印象主义彻底决裂，随后往返于普罗旺斯地区，埋头于自身创作。他在艾克斯贯彻了自身画法的代表作是《圣维多克山》系列作品。在塞尚的工作室外能远远地看到像屏风一样环绕着城市的圣维多克山。塞尚称：“即使是同一个事物，若从不同角度来看，也能成为有趣的研究对象。”塞尚共留下80余幅相关作品，由此可见他对圣维多克山的钟爱之情。塞尚画的不是单纯的山

之风景，而是像‘苹果’一样蕴含着自然的本质，能够探索真理的象征性对象。通过靠无数水平线和垂直线切割对象改变角度的《圣维多克山》系列作品，我们可以预感到日后抽象画的问世。正是由于塞尚，圣维多克山被赋予了新的意义。

我在奥赛美术馆观看塞尚的画作时，曾浮现出“他为何要画出这样的作品”这一疑问。参观过艾克斯之后的我想换个角度提问，即到目前为止，其他画家为何只画眼熟的东西呢？熟悉的美并非完整的美，看了圣维多克山后，我又重新认识了塞尚的作品。

我认为塞尚是个比任何人都优秀的画家，其原因在于只有他把风景描绘得不那么美丽。把自然风景描绘得很美好的画家数不胜数。因此，故意打破绘画传统观念、舍弃美感追求真实的他的这一执念尤为特别。对于一直怀抱着意欲实现愿望的画家而言，这是一场孤独的斗争。这幅画似乎在对我们诉说着真实的风景。诗人里尔克应该也是基于这一意义称赞道：“塞尚描绘出了宗教。”

保罗·塞尚

《沐浴者》

约1890年，布面油画，29cm×45cm，格拉内美术馆

与圣维多克山一起备受塞尚关注的另一个主题是“沐浴者”。自1870年起，他以此为主题开始创作，回到普罗旺斯艾克斯后，共创作了200余幅“沐浴者”。在描绘自己工作室景象的一幅画作里，也有这一作品。

塞尚以在进行裸体创作时不使用实际模特儿而闻名，因此他的《沐浴者》（*Les baigneuses*）系列作品实际上是想象的结果。有主张称是因为模特儿难以找到，实际上是腼腆的他无法直视女性的裸体。即便如此，到了晚年他也要创作裸体系列作品的原因，似乎是他不想把自己的创作领域局限在风景画和静物画上。他在创作这一系列作品时，也在努力实现风景和人物间的协调。现如今，画家看重的已经超越了“要画什么”，通过《苹果》《圣维多克山》《沐浴者》等系列作品，他要追问的是“绘画作品到底是什么”这一本质问题。



保罗·塞尚/《沐浴者》

1890年以后，患上了糖尿病的塞尚更加投入作品创作当中。1895年，他在画商沃拉尔的画廊举办个人展，展出了百余幅作品。人们评价他的作品超越了印象主义，塞尚则受到了世人的关注，此时的他开始在巴黎渐有名气。塞尚自1899年及1900年参展以来，多个美术馆欲收藏他的作品，订单接连不断，他名副其实地进入了大家行列。正如自己多次说过的豪言壮语，塞尚征服了巴黎，并成为后印象主义的巨匠，闻名于世。众多美术家一致认为，塞尚描绘出了迄今为止西方美术史上“没有”的概念。

荣耀时刻并未能持久。塞尚平常总说“我想要在作画中死去”。在一个寒冷的秋日，野外创作的他被人们发现时已失去了意识，第二天虽然有所恢复，但在外出画画时又再次晕倒。几天后，即1906年10月22日，塞尚离世，享年67岁。他去世时非常孤独，身边没有妻儿的陪伴，后被葬于普罗旺斯艾克斯的市立墓地。

塞尚总认为每一笔、每一画都必须具有空气、光、物体、结构、边缘和风格，只有这样，诞生的作品才能浸透着自然的本质。因此塞尚坚守着这样的画风，即每画好一笔，无论几个小时都要等到颜料和空气、光线相融合，继而逐渐填充画幅。塞尚如是说：“生命过去了一分钟，要原封不动地刻画它，就忘记一切，成为它本身吧。”他深信绘画就是抓住已经流逝的、再也不会回来的瞬间。用我们的语言意为“停止之物”的静物，在法语中叫作“Nature morte”。翻译过来，就是死去的自然之意。在法国，静物画里的物体被认为是死亡的。但是，我发现了塞尚想要救活死去的自然之心。他说道：“风景在我的心里是人类般的、会思考的、活着的存在。我和我的画成为一体……我们在彩虹色的混沌中融为一体。”



格拉内美术馆（Musée Granet）外景



人们在等候进入格拉内美术馆

从塞尚故居步行5分钟左右，就是格拉内美术馆。该美术馆以出身于此地的画家格拉内（Granet，1775—1849）的名字命名，主要展示16

至20世纪法国作家的作品和格拉内的水彩画，另藏有塞尚的8幅油画。这里经常举办以塞尚为代表的印象主义相关企划展，运气好的游客可以观赏到塞尚的杰作。另外，这里是塞尚幼时经常参观和学习素描的地方。对于喜欢塞尚的人来说，这是一个颇有意义之地。

图书在版编目（CIP）数据

法国 : 把情感寄托给印象派 / （韩）李英仙著 ; 王倩倩译. -- 北京 : 中信出版社，2019.11
（美术馆漫步）
ISBN 978-7-5217-0804-2
Ⅰ . ①法… Ⅱ . ①李… ②王… Ⅲ . ①美术馆－介绍－法国 Ⅳ . ① J156.5-28
中国版本图书馆CIP数据核字（2019）第142760号

프랑스 미술관 산책 (Take a Walk in Art Museums in France)
Copyright © 2016 by 이영선 (Young Sun Lee 李英仙）
All rights reserved.
Simplified Chinese translation Copyright © 2019 by CITIC Press Corporation
Simplified Chinese language edition is arranged with SIGONGSA Co., Ltd.
through Eric Yang Agency

法国：把情感寄托给印象派
著者：［韩］李英仙
译者：王倩倩
出版发行：中信出版集团股份有限公司
（北京市朝阳区惠新东街甲4号富盛大厦2座 邮编100029）

字数：178千字
版次：2019年11月第1版
广告经营许可证：京朝工商广字第8087号
书号：ISBN 978-7-5217-0804-2

版权所有•侵权必究

美术馆漫步

伦 敦

成年人的
现代艺术游乐园

伦敦

——成年人的现代艺术游乐园

[韩]田苑京 著

杨爽 译

中信出版集团

目录

引言 每幅名画背后都有一个故事

英国国家美术馆 名画的故乡

神话的世界

桑德罗·波提切利 《维纳斯与马尔斯》

提香·韦切利奥 《酒神巴克斯与阿里阿德涅》

丁托列托 《圣乔治屠龙》

彼得·保罗·鲁本斯 《参孙与大利拉》

彼得·保罗·鲁本斯 《帕里斯的审判》

历史的影子

拉斐尔·桑西 《教皇尤利乌斯二世像》

小汉斯·荷尔拜因 《大使们》

小汉斯·荷尔拜因 《丹麦的克里斯蒂娜，米兰的公爵夫人》

保罗·德拉罗什 《简·格雷的处刑》

安东尼·凡·戴克 《查理一世骑马像》

安东尼·凡·戴克 《斯图亚特家族中的约翰勋爵和伯纳德勋爵》

弗朗索瓦—于贝尔·德鲁埃 《刺绣的蓬帕杜夫人》

弗朗西斯科·何塞·德·戈雅·卢西恩特斯 《惠灵顿公爵》

约瑟夫·马洛德·威廉·透纳 《被拖去解体的战舰无畏号》

爱德华·马奈 《处决马克西米利安》

英国人的日常

彼得·德·霍赫 《代尔夫特庭院》

托马斯·庚斯博罗 《安德鲁斯夫妇》

约瑟夫·莱特 《气泵里的鸟实验》

约翰·康斯太勃尔 《干草车》

约瑟夫·马洛德·威廉·透纳 《雨、蒸汽和速度——西部大铁路》

克劳德·莫奈 《威斯敏斯特桥下的泰晤士河》

皮埃尔—奥古斯特·雷诺阿 《伞》

考陶尔德画廊 隐藏的印象派王国

画家眼里的摩登

爱德华·马奈 《草地上的午餐》

爱德华·马奈 《女神游乐厅的吧台》

卡米耶·毕沙罗 《洛德希普林恩火车站》

皮埃尔—奥古斯特·雷诺阿 《包厢》

埃德加·德加 《两个芭蕾舞女》

亨利·德·图卢兹—罗特列克 《珍妮·阿弗莉走进红磨坊》

亨利·卢梭 《收费站》

阿美迪欧·莫蒂里安尼 《坐着的裸妇》

光与大地

保罗·高更 《永远不再》

保罗·高更 《干草堆》

文森特·威廉·凡·高 《割耳朵后的自画像》

爱德华·马奈 《阿让特伊的塞纳河岸》

克劳德·莫奈 《瓶花》

乔治·修拉 《擦粉的女人》

国家肖像馆 不爱笑的英国人

亨利八世和那些女人

小汉斯·荷尔拜因 《亨利八世》

画家不详 《阿拉贡的凯瑟琳》

画家不详 《安妮·博林》

马斯特·约翰 《玛丽一世》

小马库斯·海拉特 《伊丽莎白一世》

两位女王

尼古拉斯·希利亚德 《苏格兰玛丽女王》

朱利亚·阿伯克龙比 《维多利亚女王》

唯一一位“英国总统”

罗伯特·沃克 《奥利弗·克伦威尔》

世纪之恋

盖伊·黑德 《霍雷肖·纳尔逊》

乔治·罗姆尼 《埃玛·汉密尔顿》

文人肖像画

约翰·泰勒 《威廉·莎士比亚》

帕特里克·勃朗特 《勃朗特三姐妹》
瓦妮莎·贝尔 《弗吉尼亚·伍尔夫》
约瑟夫·塞文 《约翰·济慈》

泰特不列颠美术馆 极具英式的美术殿堂

美艳的少女

约翰·埃弗里特·米莱斯 《奥菲莉娅》
约翰·埃弗里特·米莱斯 《基督在自己父母家中》
约翰·埃弗里特·米莱斯 《玛丽安娜》
但丁·加百利·罗塞蒂 《受胎告知》
但丁·加百利·罗塞蒂 《普罗塞尔蓓娜》
威廉·霍尔曼·亨特 《良心觉醒》
约翰·威廉·沃特豪斯 《夏洛特姑娘》
约翰·辛格·萨金特 《康乃馨、百合与玫瑰花》
约翰·辛格·萨金特 《罗伯逊的画像》
詹姆斯·阿博特·麦克尼尔·惠斯勒 《灰与绿的和谐：西塞莉·亚历山大小姐》

灰色的泰晤士河

约瑟夫·莱特 《铁匠铺》
塞缪尔·帕尔默 《从晚间礼拜回来的路》
约瑟夫·马洛德·威廉·透纳 《暴风雪：汉尼拔和他的军队越过阿尔卑斯山》
约瑟夫·马洛德·威廉·透纳 《诺勒姆城堡日出》
詹姆斯·阿博特·麦克尼尔·惠斯勒 《蓝和金的小夜曲：老巴特西桥》
阿特金森·格里姆肖 《月光下的利物浦码头》

泰特现代美术馆 火力发电站化身艺术游乐园

诗与梦

多萝西娅·坦宁 《小夜曲》
马克·夏加尔 《侧卧的诗人》
勒内·马格利特 《梦中人》
萨尔瓦多·达利 《山湖》
安德烈·德朗 《画家与他的家人》

现代人的不安

爱德华·蒙克 《病孩》
巴勃罗·毕加索 《哭泣的女人》
马克斯·恩斯特 《大象西里伯斯》
弗朗西斯·培根 《以受难为题的三张习作》

乔治·格罗兹《自杀》

引言
每幅名画背后都有一个故事

我常年住在英国的格拉斯哥。坐落在西区的凯文葛罗夫艺术博物馆（Kelvingrove Art Gallery and Museum）里有一个特别的展厅，名为“Every picture tells a story”，翻译过来就是，“每幅名画背后都有一个故事”。这里不仅展出名画，还详细地附上作品诞生的故事、历史背景、画家的价值观以及当时流行的绘画风格等。

或许我创作《伦敦：成年人的现代艺术游乐园》也是源于这句话：“每幅名画背后都有一个故事。”画家、创作动机和地点虽都不相同，但每幅作品背后都有一个独一无二的故事。有些是受国王或者教皇的委托，有些则是源自画家的研究主题。有些画家没钱请模特儿，只好画自画像；有些画家则将痛苦的记忆再现在画纸上。以希腊神话为题材的作品以及模仿鲁本斯和拉斐尔等著名画家的作品多到数不胜数。总之，每幅画作的背后都有一个独特有趣的故事。我们可以在画里找到这些故事不起眼的线索，它们仿佛山脚下盛开的野花，若隐若现。

我曾在伦敦攻读艺术批评专业硕士学位，现在在格拉斯哥大学进修文化政策专业，但我并非专业的美术史学家或美术批评家。我只不过是与英国结下了10年的缘分，对伦敦的画廊很熟悉罢了。

有一天，我发现了伦敦各个美术馆里数以万计的名画背后的故事，开始一点点看懂其中隐藏的门道，而并非只是单纯地看画了。这倒不像打开慧眼，或者盲人重见光明，一下子能看到之前看不见的东西，而是因为我写了几本和伦敦、英国文化有关的书，在美术馆的熏陶下，了解

到不少作品的创作都深受英国和伦敦的历史、文化和生活风俗的影响。换句话说，每一幅画都与当时的时代背景有密不可分的关系。从这个角度来看，美术馆还是一个收藏有关历史的视觉记录的地方。

这样的例子不一而足，今天就为大家讲其中一个故事。著名肖像画画家小汉斯·荷尔拜因（Hans Holbein the Younger，约1497—1543）的《丹麦的克里斯蒂娜，米兰的公爵夫人》（Christina of Denmark，Duchess of Milan，收藏于英国国家美术馆，见50页）没有背景，为什么呢？原来是因为荷尔拜因的作画时间过于仓促。当时亨利八世在物色第四任王后，克里斯蒂娜是候选人之一。好奇她的美貌的亨利八世找来宫廷画家荷尔拜因，委托他去布鲁塞尔绘制克里斯蒂娜的肖像画。因为时间仓促，荷尔拜因没有时间完成画作的背景，所以这张几乎与真人大小相同的《丹麦的克里斯蒂娜，米兰的公爵夫人》的背景，只是没有任何花纹的青绿色。

画中的克里斯蒂娜身穿黑色丧服，脸色红润，面带微笑。她虽被称为公爵夫人，实际上不过是一个沦为寡妇的16岁少女。而另一边的亨利八世是已过不惑之年的鳏夫，而且还是将其第二任王后安妮·博林斩首的刽子手。面对如此心狠手辣的结婚对象，克里斯蒂娜自然是想躲得越远越好。估计当她听到自己没有被亨利八世选为第四任王后时，会长长地舒一口气吧。最后，亨利八世选择了德国克里维斯的安妮（Anne of Cleves）。然而，安妮的外貌不如克里斯蒂娜出众，性格木讷，而且不会说英语。外貌的丑陋，使她遭到了亨利八世的冷落。如果你好奇她的长相，可去参观英国国家美术馆北侧的英国国家肖像馆（National Portrait Gallery），在那里，你可以欣赏到暴戾的亨利八世的肖像画，以及6位与他有过爱恨情仇的王后的画像。

著名肖像画家安东尼·凡·戴克（Anthony van Dyck，1599—1641）是荷尔拜因的后辈，代表作有《查理一世骑马像》（Equestrian Portrait of Charles Ⅰ，收藏于英国国家美术馆，见63页）。看到这幅画时，我有些不理解为什么查理一世会在断头台上结束自己的生命，

为他悲剧式的人生画上句号。这幅肖像画仿佛是在刻意夸耀握有兵权的查理一世威严魁梧的君主风范。此画几乎接近实物大小，刻画了查理一世骑马时的风姿。他身上佩戴着象征军队司令官的勋章，挂着权杖，一副威风凛凛的样子。也许他内心也期盼当时的英国国民像他的坐骑般温顺听话。然而自12世纪起，随着议会制民主主义的不断发展，英国国民不再像吃草的马儿一样好欺负了，而且查理一世这位历史人物本身就很难称得上是卓越不凡的君主。

凡·戴克是一位擅长刻画王室和贵族华丽优雅神态的画家，但查理一世过度敏感、谨慎、悲观的性格也没有逃出凡·戴克那双敏锐的眼睛。尽管画中的查理一世俨然一位英姿勃发的君主模样，但每位看到这幅画的人，第一眼都会注意到他阴郁的眼神、薄薄的嘴唇，以及斯图亚特王朝特有的鹰钩鼻和苍白的面孔。查理一世也仿佛在通过这幅画向世人宣告，“我是一个极度敏感且固执的人”。

历史告诉我们，查理一世与英国议会间的矛盾日益白热化，英国军队选择站在共和派奥利弗·克伦威尔（Oliver　Cromwell）一边，与查理一世的保皇派之间掀起了一场血战。查理一世生性优柔寡断、小心谨慎，不懂得为人处世，导致与议会间的冲突不断加剧，这样的他根本不是有着坚定信仰的克伦威尔铁骑军的对手。1649年，查理一世被废除王位，死于自己建造的白厅里，落得一个极为悲惨的下场。查理一世是英国历史上唯一一位被公开处死的国王。在英国国家肖像馆，可以欣赏到他的死对头克伦威尔的肖像画（见245页）。克伦威尔相貌堂堂、沉着冷静，从他炯炯有神的眼睛里，就可看出他比查理一世更有君主风范。

我想了解这些名画背后不为人知的故事。这些名画安静地挂在画廊的墙上，画中的人物时而英姿焕发、威风凛凛，时而高尚优雅、莞尔而笑。我忍不住发问：“你们是因一个什么样的故事而来到这个世界，又经过怎样的过程来到了这里呢？”对于这个问题，每一幅名画都给出了自己的答案，而本书就是对这些答案最好的记录。

需要加以说明的是，本书不是“代表英国伦敦的名画”的记录。当

然，本书中收录的有些名画，在很多美术史的著作中都可以找到，我也尽可能对这些名画多加介绍。正如上文中所说，如果名画没有独一无二的故事，或者它的故事与英国历史或英国人的日常生活、欧洲的变化和发展没有关系的话，我只能不得已把它们删掉。对于那些到访伦敦时一定要看，但在文中没有介绍的作品，我都整理在每一章的最后部分，以供大家参考。

我在伦敦逛了10年的美术馆，感触最深的一点是看画要用自己的眼睛，而不是单纯地借助艺术专家的介绍或者美术史书的解读，要用我们自己的心去感受名画的美。当然，专家的介绍、美术史书的解读肯定会对理解画作有很大帮助，但只有当一些画走进了我们的心里，才会让我们久久无法忘怀。本书中为大家介绍的画作，都是让我欲罢不能、魂牵梦绕的作品。

本书的绝大部分都是写于格拉斯哥，而不是伦敦。翻开在伦敦时写的记录，回忆起每部作品的点滴故事时，这些记忆仿佛明亮的灯火，闪烁在我的心海。有时，记忆比现实更梦幻、更甜蜜。启动回忆的按钮，借着那温暖的灯火，我的嘴角不禁露出欣慰的笑容。我谨希望，本书中介绍的名画也都能像明亮温暖的灯火一样照亮各位读者的心。

2010年夏 写于格拉斯哥

全元京

英国国家美术馆

（National Gallery）

名画的故乡



地址：Trafalgar Square，London WC2N 5DN（020 7747 2885）

地铁站：Charing Cross

公交路线：可乘坐6、9、13、15、23、24、29、176路公交车

开放时间：平时10：00~18：00，周五10：00~21：00

休馆日：1月1日、12月24~26日

门票：免费（不包括精品展）

官方网站：www.nationalgallery.org.uk



自1991年初次参观英国国家美术馆之后，我已经不记得具体来过这里多少次了，但至少有30多次。英国国家美术馆的地理位置十分优越，它坐落于伦敦最著名的观光景点之一特拉法加广场，供游人免费参观，而且不像卢浮宫博物馆那样挂着各式各样的画作（英国国家美术馆的藏品共有2300多幅）。国家美术馆共有59个展厅，若专程抽出一天来参观，时间上绝对绰绰有余。很多著名美术馆因为藏品过多，不少名画都躺在藏品库里呼呼地睡大觉，而英国国家美术馆的大多数藏品都会展出，不会让乘兴而来的游客找不到“必看的画作”，扫兴而归。

英国国家美术馆的另一个优点是可以在美术馆的网站www.nationalgallery.org.uk上，查看所有藏品的数据库。如果有人非要说“这在今天有什么了不起的”，我也无话可说。但早在1998年我在伦敦读研究生的时候，英国国家美术馆就已经完成了所有藏品的数据化整理。欣赏画作最有效的方法是提前了解画作的有关信息，从这个角度来看，英国国家美术馆的网站令人十分满意。如果不提前了解画作的背景知识，那么在美术馆挂的数千幅画作只不过是些没有感情的“画”罢了。若能提前了解画作的一些信息后再去欣赏，美术馆的作品看起来会更亲切，而且你可以更加一目了然地看出提香·韦切利奥的色彩为什么与众不同，鲁本斯受到米开朗琪罗什么样的影响，康斯太勃尔与法国印象派之间又有着怎样的关系。

在伦敦读研究生的那段时间，不仅日子艰苦，而且孤单寂寞，英国国家美术馆和巴比肯艺术中心（Barbican Centre）成了我唯一的精神支柱。繁重的课业让人身心俱疲，我会拿着1英镑（英国公交票价为1英镑）到学校门口的公交车站，坐4路车去英国国家美术馆。美术馆淡雅的紫色墙壁上挂着的名画和美术馆里恬静的氛围让我的心情也渐渐平静下来。天真无邪的小学生们坐在名画前，安静地听讲解员奶奶细心讲解，这是在英国国家美术馆里常常能够看到的一道风景。我会在特别喜欢的名画前坐上半个小时或一个小时，如皮埃尔—奥古斯特·雷诺阿（Pierre-Auguste Renoir，1841—1919）的《伞》（*The Umbrellas*）和亨

利·卢梭（Henri Rousseau）的《热带风暴中的老虎》（*Surprised!*），以及荷尔拜因的《大使们》，等天色渐黑的时候再回宿舍。仅是如此，我原本纷乱复杂的心情都能恢复到最初的平静。

英国国家美术馆的馆史并没有想象中那么长。顾名思义，它是国家级美术馆，成立于1824年。同年英国议会提议建立美术馆，认为“英国也应该有个拿得出手的美术馆”。英国下议院议员表示，巴黎有卢浮宫博物馆，马德里有普拉多美术馆，但世界第一强国英国的首都伦敦竟然没有一座享誉世界的美术馆，实在不合乎情理。出于不能输给法国和西班牙的自尊心，英国议会改变了想法，大刀阔斧地开始了美术馆的募捐和修建工作。1838年，英国国家美术馆正式对公众开放。

迈入英国国家美术馆的大门，可以看到它由东翼和西翼两个建筑构成。东翼是英国皇家艺术学院（Royal Academy of Arts），西翼则是用作英国国家美术馆。随着美术馆的藏品逐渐增加，皇家艺术学院不得不搬到伦敦皮卡迪利广场（Piccadilly Circus）那边，可依然存在展览空间不足的问题。于是，1857年，英国国家美术馆将肖像画单独整理出来，转移到了国家肖像馆，并将近现代英国画家的作品转交给泰特美术馆保管。由于仍然缺乏展览的空间，英国国家美术馆不停地往上加盖新的展厅（英国人认为，与其另建新的建筑，不如在原有的建筑上加层更实用）。新建的塞恩斯伯里展厅（Sainsbury Wing）主要展出中世纪和文艺复兴时期的作品。如今，英国国家美术馆的总面积相当于6个足球场那么大。

1991年增建的塞恩斯伯里展厅最初发布修建计划时，遭到了保守主义兼复古主义者查尔斯王子的反对，他认为“这会让建筑看起来‘面目狰狞’”，而且强烈否定了英国国家美术馆的做法。现在还不知道年过花甲的查尔斯王子会不会继伊丽莎白二世成为英国的国王（很多英国人认为伊丽莎白女王应该把王位传给查尔斯的儿子威廉王子）。查尔斯王子虽然聪慧过人，却不受英国人的爱戴，除了再婚之外，很大原因在于他是个偏执的复古主义者。

维多利亚时代的英国积攒了雄厚的财力。与此同时，不少英国富翁纷纷捐赠藏品，英国国家美术馆这才得以在短短的百年内成为世界顶级的美术馆。现在，除了英国画家的作品之外，英国国家美术馆还收藏有扬·凡·艾克（Jan Van Eyck）的《阿尔诺芬尼夫妇像》（*The Arnolfini Portrait*）、达·芬奇的《岩间圣母》（*Virgin of the Rocks*）、提香·韦切利奥的《酒神巴克斯与阿里阿德涅》（*Bacchus and Ariadne*）、鲁本斯的《参孙与大利拉》（*Samson and Delilah*）、伦勃朗·哈尔曼松·凡·莱因（Rembrandt Harmenszoon van Rijn）的《自画像》、凡·高的《向日葵》（*Sunflowers*）、乔治·修拉（Georges Seurat）的《大碗岛星期天的下午》（*A Sunday Afternoon on the Ile de la Grande Jatte*）等名画，这些藏品中约有1/4来自私人收藏家。虽没有准确的官方数据，但英国国家美术馆里最值钱的两幅画可能要数达·芬奇的《岩间圣母》和凡·高的《向日葵》了。据推测，英国国家美术馆每年的访客量高达450万人。



这里的开放时间与伦敦别的美术馆一样，每天早上10点开门，晚上6点关门，周五晚上开放至9点。普通美术馆和博物馆都是每周日休馆，但英国国家美术馆每年只休馆四天，分别为1月1日、12月24~26日。不仅如此，英国国家美术馆设有丰富的导览项目，如每天上午11点半和下午2点半的普通导览、下午1点的“午餐时间的访谈”、对某个作品进行大约10分钟集中讲解的“10分钟解说”等。这些可以帮助你更快、更有效地参观美术馆。如果你对自己的英语有信心，可以去体验一下。

一本书很难涵盖英国国家美术馆里的全部藏品，所以我将它们分成三个主题来为大家讲解，分别是神话的世界、历史的影子和英国人的日常。之所以加入与历史没有很大关联的“神话的世界”，是因为文艺复兴时期前后和巴洛克时代的画家，经常选择以神话和《圣经》故事为主题。即使说英国国家美术馆里一半以上的藏品主题都是神话和《圣经》故事，也不足为过。画家抛开耶稣、神、国王和王后，开始画“人”的历史还不到500年。虽然乍一看，画作都大同小异，但通过以神话和《圣经》故事为主题的作品，我们可以一目了然地看出画家是受到哪位画家的影响，又是用什么样的方式形成了自己的风格。

其实我和英国国家美术馆之间，有个难忘的故事。英国国家美术馆虽然可以免费参观，但如果租借语音导览器，需要捐赠“3英镑左右”。那时，我还是个困窘的研究生。有一天，我特意去租借了语音导览器，想仔细认真地参观一番，在美术馆里逛了一整天。可到了闭馆时间，我去归还语音导览器时，才看到前台贴的“捐款额为3英镑左右”的字样。这句英式表达翻译过来，意思是“最少捐3英镑”。可那时我的口袋里偏偏只有3英镑，如果都捐出去的话，就要走一个小时才能到宿舍。可那时的我已经在美术馆里转了一天，实在没有力气再在伦敦的街头走上一个小时了。

犹豫了好一阵之后，我终于鼓起勇气，从口袋里面拿出2英镑，小心翼翼地问道：“请问，我现在口袋里只有2英镑，怎么办呢？”负责管

理语音导览器的工作人员一眼看出我是个穷学生，笑着说，只捐2英镑也可以。“你来自哪个国家？我们美术馆怎么样？有意思吗？”我满脸通红地掏出2英镑递过去，就一路小跑地从美术馆里溜了出来。坐上双层巴士后，我暗暗下定决心，以后一定要还上这1英镑。

之后，我又去过伦敦很多次，但奇怪的是，每次去英国国家美术馆，我都把还1英镑的事情忘得一干二净。其实不借语音导览器，只在美术馆入口的捐款箱里放入1英镑就行了。但不知怎么回事，每次去美术馆，我都想不起来，出来走了好一阵之后才突然一拍脑袋：“啊，我那1英镑还没还呢！”

也许我一开始决定写这本书，是为了还上那1英镑。虽然没有人知道这件事，但是我希望通过这本书，尽力偿还这么多年亏欠的良心债。

神话的世界

桑德罗·波提切利

《维纳斯与马尔斯》

约1485年/蛋彩+白杨木板油画/69.2cm×173.4cm

随着藏品的增多，英国国家美术馆进行了反复的维修和扩建，旁边新设一附属建筑，名为塞恩斯伯里展厅，由英国名门贵族塞恩斯伯里家族捐赠建成。它虽然与英国国家美术馆的本馆挨着，但有一定的距离，需要穿过走廊方能到达。塞恩斯伯里展厅的作品大多创作于13至16世纪，可以把这里简单地定义为“中世纪展馆”。与人声鼎沸的东翼相比，这里相对冷清一点。塞恩斯伯里展厅的画作虽然看起来大同小异，但还是有不少作品值得一看，比如著名的《阿尔诺芬尼夫妇像》（该画比想象中要小，如果不加留意的话，很容易错过）和桑德罗·波提切利（Sandro Botticelli，1445—1510）的《维纳斯与马尔斯》（*Venus and Mars*）。

《维纳斯与马尔斯》这幅画，越看越好笑。整幅画采用横幅形式，画面狭长，维纳斯和马尔斯分别坐在画的两侧，中间的淘气鬼萨堤尔（Satyrs，古希腊神话中半人半兽的森林之神，耽于淫欲，性喜欢乐）排成一列。他们的表情各异，齐心协力想要叫醒昏睡过去的马尔斯。每次看到马尔斯那张酣睡的脸，我都忍不住笑出声来。看来时间过去了那么久，人们的笑点也没怎么变。

这幅画描绘的场景有点儿惊险，也很有趣。刚刚与维纳斯一阵翻云覆雨的战神马尔斯精疲力竭，心满意足地睡去。而刚刚结束床笫之欢的维纳斯，却想和恋人好好地聊一聊。对于女人来说，与恋人的对话和爱情一样重要。但激情过后的马尔斯则认为“既然身体上的交流都结束了”，就没有什么好聊的了。他丝毫不理睬恋人，自顾自地睡去。维纳斯对这样的马尔斯感到寒心，看他的眼神里带着些埋怨。

淘气鬼萨堤尔们看出女神不开心，用尽办法想要叫醒马尔斯。一个朝着马尔斯吹法螺，一个直接带上马尔斯的头盔，还有一个在马尔斯的胳膊肘下面穿来穿去，但马尔斯依然无动于衷，丝毫没有要醒来的迹象。维纳斯一脸埋怨，可夹在中间看热闹的萨堤尔觉得有趣极了。

看完这幅画，我发现无论是人类的世界，还是神的世界，都是按照相似的法则在运转。500年之后，女人依然渴望对话，而男人则想用身体解决问题，这种微妙的差异一直没有消失。



桑德罗·波提切利/《维纳斯与马尔斯》

《维纳斯与马尔斯》是桑德罗·波提切利1485年鼎盛时期的作品。1478—1490年被认为是波提切利的创作盛期，在这12年里，他创作了杰作《维纳斯的诞生》和《春》（两幅作品现收藏于佛罗伦萨的乌菲兹美术馆）。为什么这幅画狭长到了不自然的程度呢？据说这幅结合油画和蛋彩画、画在白杨木板上的画作，是波提切利受韦斯普奇（Vespucci）家族之托完成。韦斯普奇家族委托画家在女儿的嫁妆——大型抽屉式收纳柜上作画，波提切利选择维纳斯和马尔斯的爱情故事为画作主题。波提切利是当时最知名的画家，报酬丰厚。这相当于请最好的工匠，为女儿的嫁妆——最高档的螺钿衣橱画上一对鸳鸯。仔细看画面的最右侧，马尔斯的脑袋旁边的大树底部画有很多马蜂。马蜂的意大利语是“vespe”，波提切利想要通过这个单词，表达韦斯普奇家族是这幅画的

委托人。

因为是用在衣橱上的画作，不得不画得狭长扁平，画家也在无意中犯了一个错误。仔细观察侧卧的维纳斯的身体，你会发现，咦，她怎么少了一条腿？下方维纳斯的右腿看起来像不存在一样，估计这是波提切利的失误。为了挽回自己的失误，波提切利尽可能地将衣服的褶皱画得丰富密集，完全盖住了右腿。波提切利在成为画家之前，是个金匠，画中维纳斯的衣服用金箔装饰得十分精美华丽。这幅画大部分是用油画颜料，唯独马尔斯的身体和脸是用最自然地表现人的肤色的蛋彩画成。波提切利认为，蛋彩画能最自然地表现人的肤色，所以将两种颜料掺在一起使用。

每次看到这幅画，我的脑海中都会浮现出这样一个问题，这幅画究竟是否符合“结婚”这个主题？因为希腊神话中的维纳斯和马尔斯并非夫妇，而是有着不伦之恋的情侣。画中萨堤尔拿着玩的马尔斯的头盔便出自维纳斯的丈夫——铁匠伏尔甘（Vulcan，希腊神话中的名字是赫菲斯托斯）之手。有种说法是维纳斯和马尔斯偷情之后中了伏尔甘布下的陷阱，在现场被逮个正着。这段不伦之恋真的适合画在用作嫁妆的衣橱上吗？或者在意大利人看来，只要是真爱，无论是合法的结婚关系，还是不伦关系，都无所谓？这个问题一直在我的脑海里，久久不能散去。

提香·韦切利奥

《酒神巴克斯与阿里阿德涅》

1520—1523年/布面油画/176.5cm×191cm

爱上一个人时，会有触电般的感觉。至今为止，除了提香·韦切利奥的《酒神巴克斯与阿里阿德涅》之外，我还未看到如此准确有力地表达出这种感情的作品。这幅画以蔚蓝的天空为背景，描绘了克里特的公主阿里阿德涅与酒神巴克斯相遇时的场景。

据奥维德的《变形记》记载，阿里阿德涅帮助英雄提修斯（Theseus）杀死半人半牛怪弥诺陶洛斯（Minotaurus），从迷宫中逃了出来。但不知道为何提修斯杀死怪物之后，弃阿里阿德涅而去。失恋后沉浸在悲伤之中的阿里阿德涅在海边散步，突然听到一声雷鸣般的巨响。原来是酒神带着一群萨堤尔在树林里玩耍时看到了阿里阿德涅，对她一见钟情，驾着战车一阵风地飞奔过来，并承诺“我会给你真正的爱情”。作为定情信物，他取下阿里阿德涅的头冠抛向天空。飞向天空的王冠变成了星宿，见证着神的誓言。



提香·韦切利奥/《酒神巴克斯与阿里阿德涅》

巴克斯从战车上下来，取下阿里阿德涅的王冠，抛向天空，提香画的正是这个瞬间。整幅画的主题和内容都充满力量。位于中央位置的巴克斯，保持着投手扔出球后的动作。象征着炙热激情的红色披风，飞舞在他身后那片蔚蓝的天空中。左侧的阿里阿德涅（她身上也有和巴克斯一样的红色披风）正因这突如其来的求婚而不知所措，而她头顶上的星星围作王冠状在太阳下闪闪发光，刚刚她头上戴的那顶王冠化作了“北冕座”。

《酒神巴克斯与阿里阿德涅》一眼看上去，十分明快敞亮。之所以给人这种感觉，是因为以下几个原因。从构图来看，这幅画接近正方形，整体可分为左上角和右下角两个三角形。在左上角的三角形中，是阿里阿德涅的世界，蔚蓝的天空、洁白的云朵、湛蓝的大海仿佛昭示着阿里阿德涅单纯明朗的性格，身披蓝色长袍的阿里阿德涅看起来仿佛是大自然的一部分。相反，在右下角的三角形中，汇聚萨堤尔、豹子、狗和蛇的酒神巴克斯的世界毫无秩序、狂放不羁、阴暗混乱，而且这个三角形中的背景颜色是昏暗的褐色。巴克斯虽属于这个世界，但刚刚坠入爱河的他的身体正从“褐色三角形”飞向“蓝色三角形”，他摇摇欲坠，身上裹着的披风飞舞在风中，呼呼作响。

这幅画吸引人眼球的另一个重要原因便是占整个画布一半以上的蔚蓝天空。提香用玻璃般闪亮的蓝色颜料涂了整个画面，500年前的作品中使用这么鲜亮的蓝色，是非常罕见的。其实，蓝色颜料背后有着不为人知的秘密。

提香与乔凡尼·贝利尼（Giovanni Bellini）、乔尔乔纳（Giorgione）等人是16世纪威尼斯的著名画家。（现在他们被称为威尼斯画派。）当时的威尼斯是贸易强国，几乎每天都会有来自世界各地的神奇物品在这里中转。因此威尼斯有在别的城市见不到的颜料商人，他们会亲自混合颜料，制作新的颜料。他们不仅将这些颜料卖给画家，还为欧洲其他地区的画家传达绘画界的最新动向。中世纪之后，威尼斯就成了玻璃工艺技术的麦加之城。威尼斯画家在颜料商人的帮助下，将玻璃工艺里粉碎的碎屑或玻璃质的着色剂掺到颜料中使用，因此提香等威尼斯的画家能够比欧洲其他地区更早地开始使用优质的颜料。

提香受费拉拉公爵阿方索之托，创作了这幅《酒神巴克斯与阿里阿德涅》。费拉拉公爵阿方索为了装饰自己的王宫，委托当时最有名的画家们为他创作一组神话系列的作品，提香便是其中之一。提香为了画好希腊神话中酒神巴克斯与阿里阿德涅相遇的场景，仔细翻阅了希腊神话文献。在画作的右下方，有一个与蛇纠缠的肌肉男，他的原型应该是

1506年在罗马近郊发现的拉奥孔群像雕塑。年轻的米开朗琪罗以及看过拉奥孔群像雕塑的画家，都对那身发达的肌肉感到震撼，这个雕像也对之后的米开朗琪罗、提香和鲁本斯等后代画家产生了巨大的影响。

《酒神巴克斯与阿里阿德涅》不仅是描绘古代神话的一个场景的作品，也是展现卓越画家提香才能的一幅巨作，因为他是在没有画任何草图的情况下，直接在帆布上作画的。如果提香没有生活在威尼斯，估计也无法创作出如此闪耀的色彩。无论作品的主题是历史久远的古代神话，还是耶稣受难，作品本身也只是当下时代的产物而已。

说到这幅画，有个故事一定要告诉你们。在阿里阿德涅的脚边有个闪着金光的罐子，上面印有提香自己的签名。提香对画家这份工作感到无比自豪，他也是史上第一位在作品中留下签名的画家。

丁托列托

《圣乔治屠龙》

约1555年/布面油画/158.3cm×100.5cm

身着粉红色披风的女人慌慌张张地不知道要逃到哪儿去，骑在马上的骑士朝着龙勇敢地挥舞长矛，地上还有倒下的尸体和天空中的旋风……这到底是什么场面？它既不像是《圣经》中的故事，也不像是希腊或者罗马神话，真是让人摸不着头脑。

对于我们来说，丁托列托（Tintoretto，1518—1594）的《圣乔治屠龙》（*Saint George and the Dragon*）可能有些陌生。但对于欧洲人，特别是对于英国人来说，这是他们再熟悉不过的传说里的场景。这幅画的主人公骑士圣乔治是英格兰的守护神。4月23日的圣乔治节是英格兰的节日，白底红十字的英国国旗就是圣乔治旗。在英国，每逢圣乔治节都有这样的风俗：人们在胸前插上英国国花玫瑰，并给好友送书。这一天既是圣乔治的生日，也是英国著名作家莎士比亚的诞辰（1564年4月23日）。

在欧洲家喻户晓的《金色传奇》（*The Golden Legend*）中收录了初期基督教殉教圣人圣乔治杀死恶龙，让人们皈依基督教的故事。在利比亚一个小村庄的池塘里有一条恶龙，每日吞吃女童。最后当利比亚的公主也要成为龙的盘中餐时，基督教圣人圣乔治骑士出面勇敢地与恶龙搏斗，最后杀死了恶龙。由此，利比亚人全部皈依基督教。圣乔治不仅是英格兰，也是德国、西班牙、加泰罗尼亚、俄罗斯莫斯科等欧洲国家和地区的守护神。

英国的官方名称为“大不列颠及北爱尔兰联合王国”，但各个地区的守护神有所不同。苏格兰的守护神是耶稣十二个门徒中的圣安德鲁（St. Andrew），爱尔兰的守护神是圣帕特里克（St. Patrick），威尔士的守

护神是圣大卫（St.David）。因此，每年4月23日圣乔治节不是英国，而是英格兰独有的节日。苏格兰的圣安德鲁节为每年11月30日，爱尔兰的圣帕特里克节为每年3月17日。

丁托列托的这幅画讲述了英国人耳熟能详的传说，不仅色彩生动，席卷整幅画的旋风更是比其他作品更吸引眼球。一般有关圣乔治传说的画作中最先映入眼帘的应该是圣乔治，而丁托列托的这幅画中的主人公不像是龙和圣乔治，而是公主，她的深蓝色礼裙和粉红色披风一下子抓住了观者的视线。



丁托列托/《圣乔治屠龙》

丁托列托的原名为雅各布·罗布斯蒂（Jacopo Robusti），他出生于威尼斯，并在这座城市生活了一辈子。他之所以叫“丁托列托”（Tintoretto，意大利语的意思是小染匠），是因为他的父亲是个染匠，从小熟悉不同色彩的丁托列托喜欢在自己的作品中使用生动的颜色。这幅画其实有些宗教的意味，仔细看的话，会发现圣乔治和公主之间躺着一具尸体。这个因恶龙而牺牲的男人很容易让人联想到十字架上的耶稣。与恶龙搏斗的圣乔治头上的圣灵之气，引得云海翻滚，气势磅礴。丁托列托不仅将每个人物刻画到极致，就连背景中远方的村庄也画得栩栩如生。

几乎填满整张图的旋涡式结构和身着华丽锦裙的公主、似乎下一秒就要电闪雷鸣的天空，都给人以呼之欲出的生动感。这种以圣乔治为主题的作品很常见，在欧洲任何一个美术馆里都可以找到。在英国国家美术馆里，除了丁托列托的作品之外，还有乌切洛的《圣乔治和龙》展于塞恩斯伯里展厅。

彼得·保罗·鲁本斯

《参孙与大利拉》

约1609—1610年/木板油画/185cm×205cm

有时我看到一些作品，会有胆战心惊的感觉，《参孙与大利拉》便是其中一幅。英国国家美术馆的29号展厅中挂满了彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens，1577—1640）的作品，《参孙与大利拉》被挂在一个角落，但一进入展厅，最先映入眼帘的便是这幅作品。不知道画家用了什么颜料，让这幅作品即使被挂在角落，也依然熠熠生辉。

即使瞥视一下，也能看出这幅画的主题是《圣经》中的参孙和大利拉。参孙天生拥有神所赐的神力，而他无穷无尽的力量来自他的头发。非利士人让参孙喜欢的女人大利拉套出参孙拥有神力的秘密。参孙把心中所藏的秘密告诉了大利拉，而大利拉叫来了非利士人的首领。大利拉让参孙枕着她的膝睡觉，叫一个人剪掉他头上的七条发绺。非利士人将参孙拿住，剜了他的眼，后来，他重新长出了头发。有一次，被拉到神庙戏耍的参孙向神忏悔，求神赐给他力量。他抱住托房的两根柱子，尽力屈身，房子倒塌了。虽然很多非利士人死于庙中，但参孙也没能逃离神庙，最后与敌人同归于尽。参孙的故事是《圣经·旧约·士师记》中极为戏剧性的叙事诗。

鲁本斯想象中的参孙露出充满肌肉的身体，在大利拉的怀里睡得正香。大利拉抱着参孙，仿佛怀抱一头沉睡的雄狮。她一袭血红色的袍子，露出乳房，洁白的胴体与血红的袍子形成鲜明的对比。在我看来，那一方血红仿佛是从参孙的眼睛里飞溅出来的鲜血，所以每当看到这幅画，我的心里都会猛地一惊。果不其然，右侧门口有士兵在一旁吵闹，其中一人手里拿着的正是要插入参孙眼中的木锥。从某个角度来看，这幅画好像以《圣经》为主题的经典电影《宾虚》和《十诫》中的一张剧照。

《参孙与大利拉》的创作者鲁本斯被誉为“画家中的君主、君主中的画家”。佛兰德斯（现在的比利时）画家鲁本斯与雅克—路易·大卫、凡·戴克、小荷尔拜因一样，是集欧洲独裁君主们万千宠爱于一身的画家。西班牙和荷兰王室纷纷聘请他为宫廷画家。西班牙的腓力四世1629年派遣鲁本斯去英国王室做了一年的特使。英国查理一世与腓力四世一样，也是一位艺术爱好者，对这位特使也是举双手欢迎。查理一世授予鲁本斯“骑士”封号，并在自己的宫殿里挂满了鲁本斯的画作。讽刺的是，1649年，查理一世在挂满鲁本斯画作的白厅里死去。英国国家美术馆之所以能收藏鲁本斯的30多幅巨作，是因为英国与鲁本斯的这个特别的缘分。



彼得•保罗•鲁本斯/《参孙与大利拉》

鲁本斯的画可以说是最能代表巴洛克时代的作品。巴洛克时代作品的特征为极富戏剧性、结构宏伟、男人肌肉发达。使用敏感对照法（Chiaroscuro，使用明暗强烈对比的方法，由卡拉瓦乔首次使用）等，也是鲁本斯作品中不可或缺的特征，仅从《参孙与大利拉》这幅画中，就可以看出来。大利拉的上半身在灯光的照射下散发着白光，但参孙的腰部下方完全被黑暗覆盖，几乎什么都看不到，好像大利拉的脖子后面有盏照明灯似的。画中参孙的雄伟身材让人联想到米开朗琪罗的西斯廷教堂穹顶壁画，再加上鲁本斯对光影的熟练运用，让这幅作品的戏剧效

果达到了极致。

鲁本斯在画这幅画之前，在意大利生活了8年，因此这幅画自然受到了米开朗琪罗的一些影响。当时鲁本斯的朋友称这幅画为“意大利和佛兰德斯的联姻”，鲁本斯本人也在画的左上方画上了罗马风格的雕像（维纳斯与丘比特），承认自己受到了意大利的影响。

在大利拉后面，有一个男人在专注地剪参孙的头发。看着这个男人复杂的手法，观者都为他捏一把汗。鲁本斯为了画这个场面，去了好几次理发店，观察理发师是如何剪头发的。大利拉好像刚结束床笫之欢似的面色绯红，脸上露出满足、性感和胜利的表情。她用柔软的双手轻轻抚摸着参孙的背，如果没有剪头发的男人，估计这幅画足以被人误会为是一对坠入爱河的男女。她看似是发自内心地爱着参孙，又像是在嘲笑这个即将坠入深渊的男人。

大利拉的身后画有一个《圣经》中原本没有的人，是一个老妇，她的脸仿佛幽灵一般。为什么鲁本斯要画一个“剧本上没有的”老妇呢？是在暗示年轻貌美的大利拉那充满弹力的肌肤、绯红的脸蛋最终都会老去，还是在暗示大利拉表面上看起来美若天仙，而内心则像老妇的外貌一般阴险丑陋？画家们偶尔会在画作中加入原本没有的人物，好像是向观者抛出的谜语。老妇的身后垂挂着阴郁的紫色窗帘，仿佛预示着即将拉开的一场悲剧。

这幅185cm×205cm的画作，几乎与实物一般大小。透过那绚烂的色彩、鲜明的明暗对比和生动的登场人物的姿势，我似乎一下子读懂了参孙的故事。极度的复杂和绚烂，带来极度震撼的效果，这便是“画家中的君主”鲁本斯的魅力。

彼得·保罗·鲁本斯

《帕里斯的审判》

1632—1635年/橡木板油画/144.8cm×193.7cm

这幅画讲述了朱诺、维纳斯、密涅瓦（希腊神话中的赫拉、阿佛洛狄忒、雅典娜）比美的故事。特洛伊王子帕里斯拿着一个金苹果，来回打量三位女神，最后将金苹果递给维纳斯。这个故事也是特洛伊战争的起源。截至古典派时代，这个“世界最早的选美大会”的场景一直是画家们非常喜爱的主题，鲁本斯也不例外。在挂有这幅作品的英国国家美术馆的29号展厅里，还展出了鲁本斯同一主题的一幅初期作品。

《帕里斯的审判》（*The Judgement of Paris*）最吸引人们视线的部分要数三位女神的裸体，她们丰腴性感的胴体，不禁让人想起250年后另一位擅长画裸女的著名画家雷诺阿。（实际上，雷诺阿在1908年他67岁时画过一幅《帕里斯的审判》。）这样看来就能理解为什么过去的画家那么专注于希腊神话，希腊神话是画家们不用看别人的眼色，以“女人裸体”为主题画画的唯一方法。即使以现在的视角来看，很多文艺复兴时期和巴洛克时代那些画有美神维纳斯的作品的赤裸程度仍让人震惊，《帕里斯的审判》也是如此。鲁本斯去世之后，这幅作品的主人拜托别的画家“为三位女神画上衣服”，因为她们实在是太赤裸裸了。在完成这幅作品的第五年，即1640年，鲁本斯在故乡安特卫普离开了人世，享年63岁。



彼得·保罗·鲁本斯/《帕里斯的审判》

每次看到鲁本斯的作品，我总是忍不住发出感慨：“这个画家实在是太会画画了。”无论是怎样的主题，在多大的帆布上画画，鲁本斯都能挥洒自如。他的画在结构上具有戏剧性，色彩丰富，表达力也十分精湛。他的作品特征之一是“轮廓线不明显”，这是因为他在刻画人物时，不用草图，直接上图。他出众的画法，吸引众多欧洲王室和贵族成为他的支持者。鲁本斯也培养了不少弟子，凡·戴克就是在他的安特卫普工坊工作的一个弟子。

但是在裸体画被明令禁止的17世纪，哪位女子敢充当鲁本斯的模特儿呢？鲁本斯是以自己的妻子为模特儿，画出了三位女神的裸体。三位女神的身材丰腴圆润，自信满满，似乎向看客炫耀般展露出自己的正面、侧面和背面的样子。因为“角度不同”，即使是以同一个人物为模特

儿，三位女神依然形态迥异，各不相同。

那么，并排站在一起的三位女神中，谁是维纳斯，谁是朱诺呢？让我们从最左边的女神开始看起，她身旁的大盾牌里折射出美杜莎的面孔，不用说，她是密涅瓦。对于帕里斯的选择，她嘴一撇，将身子转了过来。站在中间，要从帕里斯的手里接过金苹果的女神便是今天的胜利者维纳斯。在画作的左下方，她的儿子爱神丘比特坐在一旁，一副淘气包的表情，似乎在预言即将到来的悲剧——特洛伊战争的爆发。最右边的女神用华丽的披风裹着身体，旁边有一只孔雀。她便是女神中的女神朱诺。母牛和孔雀是朱诺的象征，这两个动物之所以成为朱诺的象征，还源于爱拈花惹草的朱庇特（希腊神话中的宙斯）和爱嫉妒的朱诺间的悠久故事。

画中的帕里斯化身为牧童，身后戴着翅膀帽子的墨丘利（赫尔墨斯）躲在树后面。墨丘利身后的天空有大片的乌云袭来，这是在暗示这个选择将会带来特洛伊战争，为罗马带来灾难。为什么帕里斯的选择会引发战争呢？原来这三位女神都向帕里斯提出了交换条件，作为自己被选为“最美的女神”的条件。密涅瓦允诺给他最强的力量，朱诺允诺给他小亚细亚半岛的统治权，维纳斯则许诺给他世界上最美的女人。不知道帕里斯是太聪明，还是太笨，最后将金苹果给了维纳斯。当时希腊的海伦是大家公认的世界上最美的女人，但她已经是斯巴达国王墨涅拉俄斯的妻子。维纳斯为了遵守约定，将海伦抢来给了帕里斯。忽然之间被抢走妻子的墨涅拉俄斯组织了希腊联合军，进攻帕里斯的藏身之处特洛伊城，这便是漫长的特洛伊战争的开始。

关键这场战争并非希腊与特洛伊之间的战争，在“金苹果选美大会”上落选的朱诺和密涅瓦站在希腊一边，而维纳斯自然是站在帕里斯的国家特洛伊一边，女神们根据自己的利害关系，站在两国的对立面才引发了这场战争，所以特洛伊战争一直没能结束。根据《伊利亚特》记载，希腊军队藏在大木马里进入特洛伊城，当天晚上从木马中跳出来，放火烧了特洛伊城，才结束了这场长达10年之久的战争，取得了最后的

胜利。帕里斯战死沙场，而海伦也回到了丈夫墨涅拉俄斯的身边。

阿伽门农、阿喀琉斯、赫克托耳等众多英雄都死在这场战争中，而最后这只是一场源于“一个金苹果”和女神间的嫉妒战。这场悲剧的战争成了《伊利亚特》和《奥德赛》的剧本，也是自文艺复兴时期后鲁本斯、雅克—路易·大卫、洛兰、让·奥古斯特·多米尼克·安格尔（Jean Auguste Dominique Ingres）、雷诺阿等众多画家的灵感源泉。进入21世纪之后，战争电影《特洛伊》被搬上了荧幕。偶尔我会有这种想法，公元前13世纪的特洛伊战争是否还在继续呢？

历史的影子

拉斐尔·桑西

《教皇尤利乌斯二世像》

1511—1512年/木板油画/108.7cm×81cm

纵观古今中外，“世界上画得最美的画家”要数拉斐尔·桑西（Raffaello Sanzio，1483—1520）了。在卢浮宫博物馆和佛罗伦萨的乌菲兹美术馆等地，都可欣赏到他的圣母画像，每个都尽显柔美优雅的姿态，可谓是完美的模本。实际上，从文艺复兴结束到印象派诞生这300多年时间里，欧洲美术学院都是以拉斐尔的画作为教材，向学生传授画技。19世纪中期，英国甚至发起了旨在“脱离拉斐尔”的“拉斐尔前派”运动。

拉斐尔不仅画画得好，而且身材修长，长相英俊，是位温文尔雅、彬彬有礼的绅士。30岁出头的他已经掌管一家大型工坊，手下有50多名徒弟，受尤利乌斯二世和利奥十世等教皇的宠爱。拉斐尔与列奥纳多·达·芬奇、米开朗琪罗并称为文艺复兴“美术三杰”。达·芬奇完成一幅画作需要花费很长时间，而米开朗琪罗自命不凡，比起绘画更钟情于雕塑，所以负责教皇的肖像画、宗教画及梵蒂冈壁画的最佳人选非拉斐尔莫属。继尤利乌斯二世之后，拉斐尔还为利奥十世画了肖像画。利奥十世也非常喜欢这位画家，甚至想授予他红衣主教的职位，可惜拉斐尔37岁就英年早逝，离开了这个世界。



拉斐尔·桑西/《教皇尤利乌斯二世像》（Portrait of Pope Julius Ⅱ）

拉斐尔27岁时的肖像画作品就足以让世人惊叹，因为它和真人一模一样，达到了可以以假乱真的程度。乔治·瓦萨里是与拉斐尔同一时代的文艺复兴时期美术史家，他在著作中写道："当时甚至有人说，看到这幅画，就好像看到教皇被钉在木板上一样。"肖像画中的尤利乌斯二世的花白胡须长至胸前，在这幅画中，胡子的长度代表着重要的含义。1511年，教皇国的重要城市波伦亚被法军占领。为表达自己的悲愤之情，尤利乌斯二世蓄起了胡子，但在1512年3月剪掉了胡子。这幅画中的教皇还留有胡子，证明这幅画至少完成于1512年3月之前。

这幅《教皇尤利乌斯二世像》之所以被称为伟大的杰作，是因为每个人看到这幅画都不禁惊叹，"和真人一模一样"。那时国王和教皇的肖像画都画得比真人更年轻、更伟大、更华美。换句话说，按照古罗马铜币上的皇帝脸来画才合乎常理。那时候，还没有人对国王的肖像画比真人更帅、王后的肖像画比真人更美这一点提出过异议。

但拉斐尔的大胆之处在于并没有将尤利乌斯二世神化，而是还原了他真实的样子。双唇紧闭、皮肤松弛、面部抽搐的教皇看起来完全是一副顽固的倔老头的模样。实际上，尤利乌斯二世并没有"上帝的使者"教皇的风范，而是一个性格暴戾的独裁者。有传闻说，他原本制订计划要将前任教皇亚历山大六世赶下台，却为此四处流浪了近10年，最后靠贿赂别人才坐上了教皇的宝座。总而言之，比起教皇，尤利乌斯二世更像文艺复兴时期的君主。

尤利乌斯二世看到这幅肖像画时，会不会勃然大怒呢？尤利乌斯二世也是米开朗琪罗和布拉曼特等人的艺术支持者。米开朗琪罗创作西斯廷教堂的《创世记》，拉斐尔创作《雅典学院》，幕后都有尤利乌斯二世在撑腰，他还是世界上最大的教堂圣彼得大教堂的创立者。尤利乌斯二世之所以与米开朗琪罗关系亲密，是因为他们的性格非常相似，由此可知他的脾气也好不到哪儿去。

当时拉斐尔沉迷于威尼斯画派钟爱的鲜亮颜色，可这幅画里只使用了几种鲜亮的补色，比如教皇身上的红色披肩、白色衣服、深绿色的背景以及金色的椅子。拉斐尔原本打算在墙上画上精美的金色花纹，可画到一半想法改变，将墙壁的背景全部改成了绿色的帷幕。仔细观察，会发现右边还留有花纹的痕迹。这种节制的色彩使用，使这幅肖像画给人既强烈又现代的感觉。

拉斐尔想在这幅肖像画中隐秘地刻画出尤利乌斯二世强势暴戾的独特性格。画中的教皇衣着朴素，可手上却戴着六颗纯天然色的宝石戒指。拉斐尔还发挥聪明才智，选择橡子作为教皇所坐凳子上的柱子材质。尤利乌斯二世原本的姓为“罗韦雷”（Rovere），意大利语的意思是橡树，所以拉斐尔用橡树的果实橡子做成椅子的柱子，间接向观者传达“教皇原本是罗韦雷红衣主教”的信息。通过教皇衣服上细致的褶皱、帽子和椅子，都可以看出拉斐尔受当时佛兰德斯画派细致入微的画法影响。这种简洁强烈的风格对后代画家创作教皇的肖像画产生了潜移默化的影响，在委拉斯开兹（Diego Velazquez）的《教皇英诺森十世》中就能明显感受到拉斐尔的影子。

小汉斯·荷尔拜因

《大使们》

1533年/橡木板油画/207cm×209.5cm

要说最能代表英国国家美术馆的作品，我觉得小汉斯·荷尔拜因的《大使们》（*The Ambassadors*）当之无愧。当然，若论画作的价格和知名度，肯定是达·芬奇的《岩间圣母》和凡·高的《向日葵》，但要说最符合英国国家美术馆气质的画作，那就非《大使们》莫属了。小汉斯·荷尔拜因的杰作《大使们》长宽都超过两米，一眼看上去觉得气势逼人。因此，在展出这幅作品的英国国家美术馆4号展厅里，游客总是络绎不绝。

虽然这幅画的名字为“大使们”，但实际上这幅画中只有左边的男人让·德·丁特维尔（Jean de Dinteville）是大使。这幅作品创作于1533年，法国驻英大使丁特维尔为了纪念朋友乔治·德·塞尔夫（Georges de Selve）的到访，特意委托画家创作而成。小汉斯·荷尔拜因用惊人的细致手法再现了两个男人的背景，更让人惊讶的是，小汉斯·荷尔拜因在这幅写实的画作中暗藏了各种不同的象征标志。看到这幅作品时，我偶尔会想：“为什么没有以这幅画为主题的写实小说呢？”这是因为很少有作品如这幅画般背景丰富多彩，象征含义多种多样。那么，这幅画背后到底藏有怎样的故事呢？



小汉斯·荷尔拜因/《大使们》

这幅作品于1533年问世，法国大使丁特维尔在伦敦度过了忧郁的一天。那一年，英国国王亨利八世与西班牙公主凯瑟琳离婚，秘密迎娶第二任王后安妮·博林。问题是当时为了与凯瑟琳离婚，亨利八世与罗马教廷反目，建立英国圣公会的新教，并出任英国教会的最高首领。在当时的欧洲，教皇是无所不能的权威，比教皇更加心狠手辣的专制君主亨利八世将那些持反对意见的属下，通通送进了火葬场，开始了全面的宗

教改革。

这时，作为法国大使的丁特维尔的处境就变得非常为难，整个人也非常焦虑不安。丁特维尔的祖国法国被称为“天主教会的长女”，是虔诚的天主教国家。法国国王弗朗索瓦一世多次命令丁特维尔去劝说亨利八世改变心意，但像托马斯·莫尔这样的忠臣都被送往刑场，更何况身为外国大使的丁特维尔了。说服亨利八世可谓比登天还难。说不定弄不好，丁特维尔自己也引火烧身，所以他每天都过得焦灼不安、忧郁不已，再加上他本来身体就不好，虽然才29岁，但看起来却像四十的人一样沧桑。

这时他的朋友乔治·德·塞尔夫了解到他的情况，来英国看望他。德·塞尔夫虽然比丁特维尔小4岁，当时只有25岁，但因出身名门，已经成了天主教的主教。丁特维尔和德·塞尔夫都是出身法国名门的富家子弟。

这一点也没有逃过肖像画画家荷尔拜因敏锐的眼睛。他不仅在两位人物的肖像画上下足了功夫，而且在画作的背景里加入各式各样的物品来展现两位的家世与智慧。比如两位胳膊肘倚着的方台上堆满了与天文学有关的工具，方台下层放有地球仪、鲁特琴（乐器）、数学书等等。单看这些，人们就能猜到“原来这两个人是精通天文地理的人才”。这幅画创作于16世纪，那时正是科学和人类从宗教的束缚中摆脱出来的文艺复兴时期，这些工具就是最好的证明。

荷尔拜因敏锐的洞察力并不仅仅停留在罗列这些有格调的物品，他还通过各种象征巧妙地表现出当时丁特维尔为难的处境和郁闷的心情。先来仔细看看德·塞尔夫膝盖旁边的鲁特琴，这个象征“和弦”的乐器上断了一根弦，他旁边翻开的数学书停在“除法”这一章。这些毫无疑问地象征着英国与罗马教皇的分裂，天主教与新教之间的纠葛。

这还没有结束，丁特维尔膝盖旁边的地球仪上正好露出法国的一面，准确来说，是丁特维尔在法国的封地波里西（Polisy）。这是因为丁特维尔一开始委托这幅画时说过，自己任期结束之后会回到波里西，

并将这幅画挂在城堡里。两人的脚下是威斯敏斯特教堂的大理石地板，眼尖的人会发现：“啊，这幅画原来是在伦敦画的啊！”而且为了表现出丁特维尔本来就身体不好，最近又心情郁闷，画家在他的脖子上画了一条骷髅的项链。

更让人惊讶的是这幅画中还隐藏着一个巨大的骷髅。虽然在正面几乎看不到，但紧贴着画作的右边，往左边望过去，就能看到一个歪斜的骷髅。这是荷尔拜因利用远近法的极端形态“解像”（Anamorphosis）原理，在画作中隐藏了这个骷髅。

为什么非要在委托人的画里加入不吉利的骷髅呢？这是因为画家想要向世人传达：“这个世界上所有的荣华富贵都是虚无，一定要记住我们的终点站是死亡。”但令人毛骨悚然的忠告，并不是这幅画的终点。（如果是这样，那委托人丁特维尔也不会善罢甘休。）除了犀利的警告，画家还将救赎的意象隐藏在画中。丁特维尔的左边，藏在厚厚的窗帘后面若隐若现的耶稣被钉在十字架上的雕像便是救赎的象征。荷尔拜因通过十字架，巧妙地传递出“最终救赎还是来自耶稣救世主”的信息。

这幅画既是肖像画，也是一部宏伟的诗篇。这幅画本身，以及画中隐藏的各种象征都非常巧妙、精彩不凡。而且与当时别的画作不同，主人公不是宗教人物，而是人类本身作为主人公的真实画像。栩栩如生的主人公和环绕他们的各种物品很难让人相信这是500年前的作品，这也足以证明它是代表英国国家美术馆的巨作之一。

小汉斯·荷尔拜因

《丹麦的克里斯蒂娜，米兰的公爵夫人》

1538年/橡木板油画/179.1cm×82.6cm

小汉斯·荷尔拜因自1536年至去世之前一直是亨利八世的宫廷画家，也是将真正的文艺复兴时期美术介绍到英国的画家。自15世纪50年代后期开始，欧洲文艺复兴时期的美术百花齐放，以达·芬奇和拉斐尔等人为代表，开始重视艺术的均匀和协调。德国画家小汉斯·荷尔拜因到伦敦之后，英国的文艺复兴时期美术才开始发芽，比欧洲大陆整整晚了一个世纪。

在英国人中，无论国王还是贵族都想请小汉斯·荷尔拜因为他们画像，原因之一是他作画的速度快到惊人。《大使们》的主人公丁特维尔和德·塞尔夫主教摆姿势只用了半天的时间。当然，小汉斯·荷尔拜因完成整幅作品要历时好几个月，但在委托人的立场看来，只需在画家面前坐上三四个小时，那是再好不过了。同时代的画家列奥纳多·达·芬奇创作《蒙娜丽莎》花了近4年时间，由此来看，小汉斯·荷尔拜因的画技不得不让人为之惊叹。



小汉斯·荷尔拜因/《丹麦的克里斯蒂娜，米兰的公爵夫人》

这幅《丹麦的克里斯蒂娜，米兰的公爵夫人》更是完美展现了小汉斯·荷尔拜因素描功底的作品。英国历史上最让人津津乐道的莫过于“亨利八世和他的6位王后”的故事了。亨利八世、阿拉贡的凯瑟琳、“千日皇后”安妮·博林、玛丽女王和伊丽莎白公主，以及后来的苏格兰玛丽女王等，在这些比电影还要戏剧化的人物出场的“亨利八世和他的6位王后”的故事中，克里斯蒂娜只是昙花一现地充当了一个配角。

众所周知，亨利八世在位的38年间，有过6位王后，其中2位都因通奸罪而被斩首。在6位以悲剧收场的王后中，有2位王后还算幸福，分别是第三任王后简·西摩和第六任王后凯瑟琳·帕尔。简·西摩虽为亨利八世生下了他翘首以盼的儿子（爱德华六世），但产后没多久就离开了人世。最后一任王后凯瑟琳·帕尔比亨利八世活得更久。除了这两个人之外，剩下4人中有2人（阿拉贡的凯瑟琳和克里维斯的安妮）被迫离婚，另外2人（安妮·博林和凯瑟琳·霍华德）被送上断头台。在英国的小学历史考试中，经常会出默写6位王后名字的试题。

这幅肖像画的全称是“丹麦的克里斯蒂娜，米兰的公爵夫人”。克里斯蒂娜公主是丹麦国王克里斯蒂安二世和伊莎贝拉王后的女儿，出生于1522年，她年仅11岁时就被许配给米兰公爵，完成了政治联姻。但由于公爵在1535年离开了人世，克里斯蒂娜13岁就成了寡妇，这也是她穿着丧服的原因。

英国的宫廷画家小汉斯·荷尔拜因与丹麦、米兰没有任何关联，为什么会为克里斯蒂娜画肖像画呢？在这幅画诞生的前一年，即1537年，亨利八世的第三任王后简·西摩生下国王一直想要的儿子后，离开了人世。46岁的亨利八世只好再寻找下一任王后。他的大臣建议他说：“国王，这次不要只看爱情，不如趁这个机会与欧洲君主的公主进行政治联姻。”就这样，刚成为寡妇的克里斯蒂娜成了王后的候选人之一。好奇克里斯蒂娜美貌的亨利八世委托小汉斯·荷尔拜因去布鲁塞尔绘制她的

肖像画。小汉斯·荷尔拜因发挥他闪电般的画技，仅用3个小时就画好克里斯蒂娜的素描，完成了这幅画作。这幅肖像画与当时的肖像画不同，没有背景，正是因为时间过于仓促，没有来得及完成。

在小汉斯·荷尔拜因的这幅作品中，克里斯蒂娜俨然一位面带微笑、脸颊绯红的少女模样。虽然她身为一国公主，又刚沦为寡妇，但从本质上看还是一个开朗阳光的少女。黑色的丧服和头巾都无法掩盖这个16岁少女浑身洋溢的青春气息。据说，亨利八世非常喜欢这幅肖像画。

但不知为何，亨利八世并没有与这位克里斯蒂娜公主步入婚姻的殿堂。亨利八世选择了德国杜塞尔多夫附近的克里维斯公国的安妮。难道是因为不喜欢这幅画吗？那倒不是，亨利八世因为太喜欢克里斯蒂娜这幅肖像画，即便是在与安妮公主成婚之后，仍将这幅画挂在自己的宫殿里。

其实预备新娘的美貌与结婚成败并无任何关系，在政治婚姻中，最重要的是英国与对方国家的关系。亨利八世的首席国务大臣托马斯·克伦威尔劝说道，比起丹麦，英国更应该重视与德国关系的改善。因此亨利八世听取了他的建议，与25岁的安妮公主喜结连理，开始了自己的第四次婚姻。小汉斯·荷尔拜因接到命令，去克里维斯绘制安妮公主的肖像画（此画收藏于法国卢浮宫博物馆）。但结婚之后，亨利八世才发现，安妮并没有画中那般貌美如花，因此非常沮丧。这位德国公主不仅长相一般，而且对英语一窍不通。结婚之后，亨利八世连看也没看过她一眼，最后以离婚告终。

克里斯蒂娜则与洛林公国弗朗索瓦公爵结婚。1545年，弗朗索瓦去世，克里斯蒂娜又成了寡妇，但这对于没与亨利八世成婚的她来说，说不定是件好事。在她被选为王后候选人的1538年，亨利已经47岁了，论年纪，都能做她的父亲了。即使是国家与国家间的政治联姻，克里斯蒂娜也绝不会想和一个与自己父亲年纪相仿、处死妻子的男人结婚，成为他的第四任王后。克里斯蒂娜继承了死去的弗朗索瓦在洛林的领地，独自生活。1590年，克里斯蒂娜去世，享年68岁。

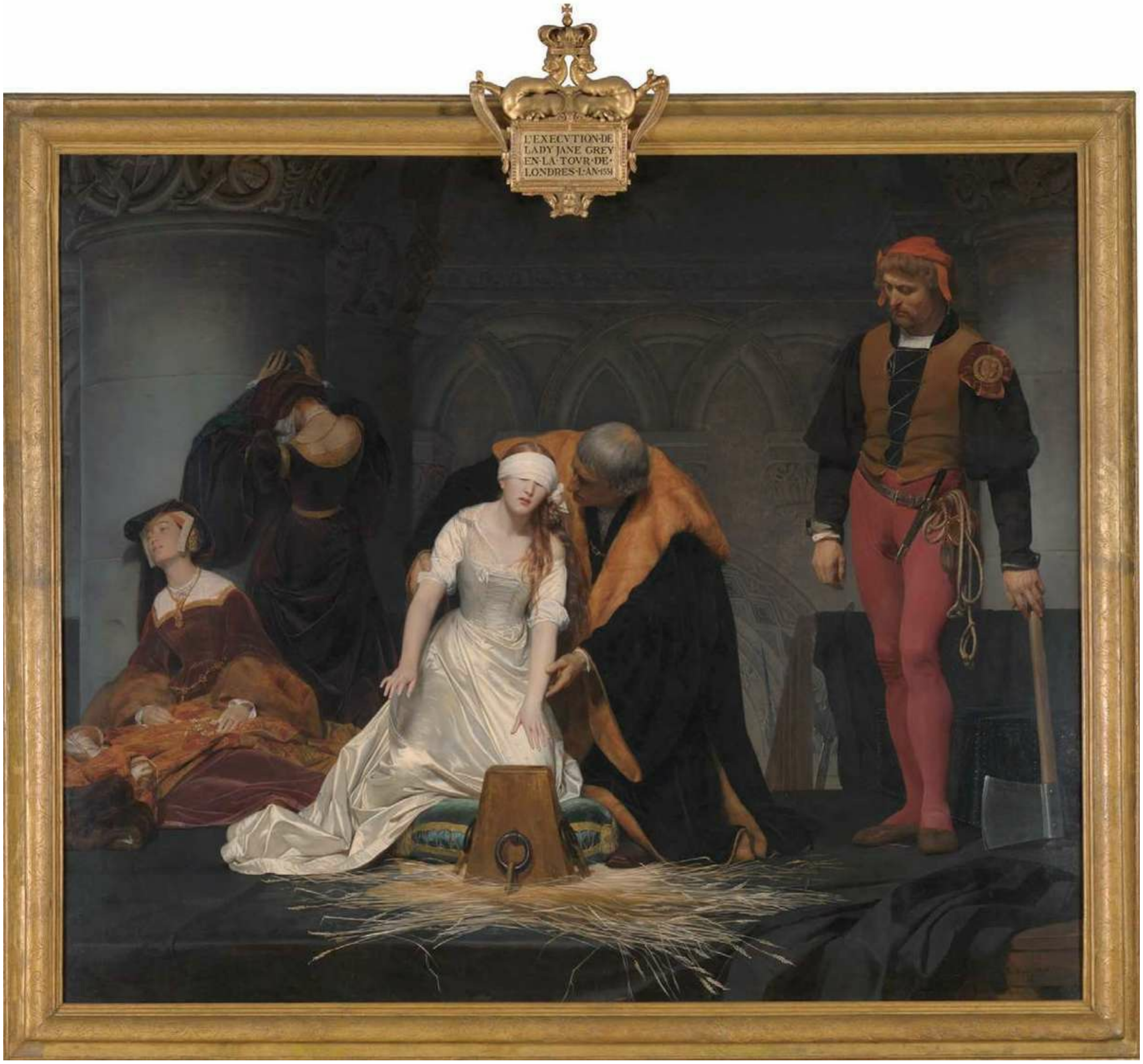
保罗·德拉罗什

《简·格雷的处刑》

1833年/布面油画/246cm×297cm

我们说到优秀的艺术作品时，常用“美到让人窒息”来表达。说起来容易，但我们几乎很少能在美术馆里看到这样的作品，在人山人海的英国国家美术馆更是如此。转过美术馆的无数个展厅之后，你会觉得鲁本斯和伦勃朗的巨作看起来都一样。进到展厅里时，最先看到的不是作品，而是位于展厅中央的椅子。

即便如此，当我第一次在英国国家美术馆里看到这幅《简·格雷的处刑》（*The Execution of Lady Jane Grey*）时，真的是惊讶到喘不上来气。这幅画描绘了身着雪白蕾丝长裙的少女等着行刑的场面。画面右侧的刽子手提着斩首用的斧子在一旁等待，而少女因为双眼被蒙上什么也看不见，不知道应该趴在哪里，只好伸出双手摸索放脑袋的木桩。她的旁边站着一位像司祭的男人，握着她的手，引领她走上死亡之路。



保罗·德拉罗什/《简·格雷的处刑》

那么，这个少女到底是谁呢？她看起来像是身份高贵的公主。她究竟犯了什么罪，年纪轻轻的就要被送上断头台呢？这幅作品由保罗·德拉罗什（Paul Delaroche，1797—1856）1833年在法国巴黎完成。

很多人看到这幅画时，脑海里会一片空白，画面虽然极具冲击力，但可能大多人对“简·格雷”这个名字和画家“保罗·德拉罗什”都闻所未闻。英国人大都知道简·格雷的名字，可当他们面对这幅画时，脑海里会浮现出那段不愿记起的历史，所以努力装作视而不见，加快脚步，走

向下一个作品。

简·格雷（Jane　Grey，1537—1554）是英国国王亨利七世的外曾孙女，从小在王室长大，生活自然养尊处优，可上天却给了她红颜早逝的命运。简·格雷出生于16世纪，正逢玛丽、伊丽莎白和爱德华为争夺王位而钩心斗角的时代。换句话说，简·格雷应该是“亨利八世和他的6位王后”这个家喻户晓的英国历史故事中一个微不足道的配角。

众所周知，亨利八世为了与一位名为安妮·博林的侍从女官结婚，不惜脱离罗马教廷，建立英国圣公会，自己成为宗教领袖。但是安妮·博林并没有为亨利八世生下他期待已久的王子，而是生下了公主伊丽莎白一世。因为这个罪名，安妮·博林被关进伦敦塔。第三任王后简·西摩为亨利八世生下了王室继承人，但命运多舛，在生下儿子10天后就离开了人世。后来，亨利八世虽然又结了3次婚，却再无子嗣。亨利八世共迎娶了6位王后，处死了其中2位，这么心狠手辣的男人结了6次婚，最后也只有1个儿子和2个女儿。

1547年，亨利八世去世之后，他唯一的儿子爱德华继承王位，成为爱德华六世。爱德华六世信奉父王成立的新教，并且支持圣公会为国教。年纪轻轻的他在1553年英年早逝，年仅16岁。现在，轮到亨利八世的长女玛丽公主继承王位了，但问题是玛丽与她的母亲西班牙的凯瑟琳公主一样，是个不折不扣的天主教徒。继亨利八世与爱德华六世之后掌握政权的圣公会贵族为了保住自己的性命，不惜将王族中圣公会的信徒推选为国王。

当时诺森伯兰公爵手握大权，他的儿媳妇简·格雷是亨利七世的外曾孙女，他急忙举荐简继承王位。按照正常顺序，压根儿轮不到简来继承王位，因为前面还有玛丽公主和安妮·博林的女儿伊丽莎白公主。可卷入这场王权争斗的简·格雷被贵族们推上宝座，在1553年7月10日登上王位，成为英国女王。玛丽公主不可能乖乖让位，老奸巨猾的她联合天主教支持势力的军队发动政变，取得成功后登上了王位。可怜的简·格雷就这样被关进了伦敦塔，成了历史上的“9日女王”。

玛丽女王登上王位之后，并没有刻意要处死简·格雷。玛丽身为简的姨母，从小就把简当作亲妹妹一样宠爱，可支持玛丽女王的贵族们则执意认为简就是个叛国贼。爱德华六世生前指定简·格雷为自己的继承人，而非姐姐玛丽，并留下亲笔签名的文件。这是为什么呢？原来玛丽、伊丽莎白和爱德华三姐弟之间并无亲情，虽然他们的父亲同为凶狠的独裁君主，但他们的母亲是用生命在相互争斗，三人之间自然没有任何感情。性格冷漠的爱德华六世认为，选择远亲简·格雷作为继承人，要比天主教徒玛丽更合适。

就这样，所有的条件都不利于简·格雷，她能活下来的希望接近于零。玛丽女王还是给了简·格雷一次机会，如果她愿意放弃新教，改信天主教的话，就饶她一命，但简·格雷没有接受她的提议。当时伊丽莎白已经改信天主教，得到了玛丽女王的宽恕。可能现在的我们无法理解，但在400多年前的欧洲，守护信仰，比个人的生死更重要。人们为了信仰献出自己的生命，这在当时并非奇怪的事情。甚至有母亲不服从改教，抱着呱呱坠地的孩子，站上火刑台。17岁的简·格雷也是这样一位极度虔诚的新教徒。

简·格雷背着叛国贼的罪名，还拒绝改教，这样连玛丽也没有办法救她了。简·格雷在伦敦塔里被关了半年之久，最终在1554年2月死于刽子手的刀下。当时，她才17岁。虽然她是正式的女王，但在英国历史上找不到“简女王”或“简公主”的名字。她的名字前面，只标有用在贵族出身的女人名字前面的“Lady”。

1797年，德拉罗什出生于法国，1856年去世，根本不可能亲眼看到17岁的简·格雷行刑的场面，所以这幅画其实是出自德拉罗什的想象。当时历史题材的画作在法国深受欢迎，德拉罗什是这方面的专业画家。他还创作了不少富有戏剧性的历史画作，如《拿破仑在圣赫勒拿岛》《克伦威尔和查理一世》。我们可以在画中感受到，他的画风完全遵循安格尔严格的古典主义。这幅画的轮廓圆润光滑，人物的胳膊和腿都像古希腊雕刻般完美，最后的收尾也是一气呵成。1834年，《简·格雷的

处刑》在巴黎沙龙展上展出，好评如潮。在保守的沙龙展上得到好评，证明德拉罗什在当时巴黎绘画界是首屈一指的画家。其实德拉罗什是巴黎学院的教授，让·弗朗索瓦·米勒是他的弟子之一。

看到这幅画的人即使丝毫不了解这幅画的背景，也会感到心痛。无论在谁看来，都可以看出画中的少女即将迎接死亡。刑场的地上铺满了厚厚的稻草，这是为了方便清理少女四溅的鲜血，似乎下一秒就会看到血染雪白色连衣裙的画面。左边的两个女子像是简的侍女，她们对即将到来的行刑感到绝望，一个侍女的手里还拿着刚从简脖子上取下的项链。

德拉罗什画这幅画时按照历史题材作品的规格，大小与实物相仿，所以简的样子更让人怜惜。简的手在稻草上摸索木桩，此时她的心情是怎样的呢？她的眼睛虽然被遮住了，可从她的脸上可以看出直到最后一瞬间，她都在尽全力保持着女王的风范。讽刺的是那位亲切地抓着她的手、引领她去往死亡之路的人竟然身穿天主教司祭的衣服。她虽以死守住了自己的信仰，但是最后一瞬间，竟然是由别的宗教——天主教的司祭引领她走向死亡。

法国历史题材的画家大多只是原封不动地传承雅克—路易·大卫和安格尔的古典主义，而不去做新的尝试。德拉罗什也是如此，虽然他当时受人喜爱，但在今天美术史的课本上很难找到他的名字。但抛开美术史的价值，单看这幅画的人会感到“窒息般的冲击”。我能切肤地感受到简·格雷的悲惨结局，所以每次去英国国家美术馆时，都会在这幅画前驻足欣赏。我的脑海里会浮现出因卷入英国贵族间的明争暗斗和虚无缥缈的宗教纷争，无辜地失去生命的少女的模样。

安东尼·凡·戴克

《查理一世骑马像》

约1637—1638年/布面油画/367cm×292.1cm

1632年，英国国王查理一世向鲁本斯的弟子、安特卫普的安东尼·凡·戴克抛出橄榄枝，并承诺授予他“宫廷画家”的称号。那时凡·戴克已经是享誉荷兰和意大利的肖像画画家，他接受了查理一世的提议。查理一世是艺术爱好者，授予了凡·戴克“宫廷画家”的称号和骑士爵位。凡·戴克受到了国王的热情款待，不仅为查理一世，还为斯图亚特王室画了很多肖像画。他在伦敦过着富裕的生活，直到1641年离世，享年42岁。现在英国国家美术馆里收藏了安东尼·凡·戴克的20多幅作品。

从某种角度来看，凡·戴克在1641年离开人世，说不定对他来说是件好事。自1642年开始，查理一世支持的王党派和与其对立的议会派之间爆发了内战。英国内战历经9年，奥利弗·克伦威尔率领的议会派取得了最后的胜利，查理一世沦落成俘虏，成了英国历史上第一位被公开处死的国王。1649年1月30日查理一世被处死时穿过的灰色外衣被保存在大英博物馆的地下收藏库里。我曾在BBC（英国广播公司）的纪录片里见过这件衣服，它被保存得非常完好，以至于让人无法相信这是300多年前的衣服，虽然在肩膀和胳膊上有零零星星的褪色的血迹。



安东尼·凡·戴克/《查理一世骑马像》

查理一世的父亲是继伊丽莎白一世之后成为英格兰国王的詹姆士一世，同时也是苏格兰的詹姆士六世。詹姆士一世是王权神授说的忠实信奉者，他自称为神，称自己的儿子查理一世为小神。在这样的父亲的教育下长大的查理一世也自然而然地成了王权神授说的忠实拥护者。在查理一世新建的白厅里有鲁本斯画的穹顶画，其中有一个画面是詹姆士一世正从天使的手中接过王冠。讽刺的是，查理一世就是在这间屋子里被刽子手砍下了脑袋。

很多英国人同情查理一世，“再怎么说也是我们的国王，被处死未免太过了吧”。由此可知，奥利弗·克伦威尔无论是以前还是现在，都不讨英国人喜欢。但是查理一世缺乏君主资质的事实不可否认，他否认《大宪章》中规定的议会权限，按照自己的意愿废除议会，并与一位名为白金公爵的男子保持同性恋关系，挥霍伊丽莎白一世省吃俭用攒下来的国库。在艺术爱好者查理一世奢靡生活的消费中，还包括对画家们的投资，如果查理一世死后，凡·戴克还活着的话，估计也会过得穷困潦倒。实际上，凡·戴克画过的斯图亚特王朝的人物大多数都在英国内战中死于非命。

凡·戴克的这幅画几乎与真人大小相同，查理一世骑在马上，一副威风凛凛的样子。查理一世继自己的父亲詹姆士一世之后成为英格兰和苏格兰统一后的第二任国王，这一点正是这幅肖像画想要强调的。查理一世既不是骑士，也不是军人，而这里非要画他的骑马像，应该是为了彰显其君主的权威。凡·戴克是继鲁本斯和提香之后17世纪最优秀的技术型画家，他将国王的铠甲和饰品画得仿佛在阳光下一样闪闪发光。凡·戴克将蕾丝、皮革、丝绸等各种衣服材质画得栩栩如生。正是由于这个原因，包括查理一世在内的斯图亚特王族都很喜欢他的肖像画。凡·戴克的肖像画技法对乔舒亚·雷诺兹（Joshua Reynolds）和约翰·辛格·萨金特（John Singer Sargent）等后辈肖像画画家产生了很大影响。

但是，这幅画中的主人公查理一世看起来并不怎么开心。查理一世非常内向，性格孤僻，从小在苏格兰长大的他还保留着苏格兰的语调，

所以说话一直结结巴巴，没有什么朋友。斯图亚特王室特有的长脸和鹰钩鼻与君主的威严不符，给人以偏狭的印象。查理一世缺乏成为国王的特质，主张王权神授说，又听不进去议会的建议。这样一个固执狂最后选择与自己的国家开战，身为国王的他做出了最坏的选择。1648年，议会在与王党派的战争中取得胜利，查理一世以叛国罪被处死。虽然查理一世是国王，但与自己国家开战的事实不容否认，他没有任何反驳的余地。

先抛开这些不论，凡·戴克动用自己全部的技术将查理一世描绘成一个“有威严的国王”。画中的查理一世骑在比实物还要大的马背上，腰板挺得笔直，姿态威严。他身上挂着金色的项链，佩戴着象征所有骑士首长的嘉德骑士勋章，右手拿着军队总司令官的指挥棒。在他的身后，是英国平和的田园风景。英国日报《卫报》称这幅画为“故意显摆的肖像画”。

无论凡·戴克如何费尽心思，这幅画的主人公都不具备真正的威严。他的眼神空洞，不知应该看向哪里，表情呆滞，活生生一个饰演君主角色的演员，骑马的样子也十分不自然。与坐在那里都散发着独裁君主气质的亨利八世相比，查理一世与自己渴望的独裁君主的样子相差十万八千里。优秀的肖像画画家凡·戴克希望隐瞒查理一世“不像国王的国王”的事实，从画中可以明显地感觉到这一点。查理一世会喜欢这幅画吗？与查理一世同时代的西班牙的腓力四世非常喜爱画家委拉斯开兹，但是上了年纪之后，就不再将自己的肖像画委托给他了，这是因为他不想在优秀的画家笔下看到自己年迈衰老的样子。从某种角度来看，拿到这幅肖像画的查理一世说不定和腓力四世的想法相同。

这幅作品于1637年问世，正是查理一世单方面解除议会，开始实行独断政治的一年。但是由于查理一世不正当地征收税款，民众开始不满，直到1638年，要求废除船舶税的呼声越来越高，覆盖了整个英国。全国的叛乱持续了4年之后，王党派和议会派的战争正式打响。

即使过去了近4个世纪，这场战争在英国人的脑海里仍迟迟不能被

抹去。不管过程如何，最后是英国人民把自己的国王送上了断头台，在历史上留下了空前绝后的一笔。如今英国的君主立宪制度，可以从英国内战的王党派和议会派的对决中找到由来。

在凡·戴克的这幅画中，“又大又温顺的马”其实是查理一世期待的英国人民的样子，它虽然很高大，但是很温顺听话。但是17世纪的英国人民不再是将国王和神视为一体的中世纪愚昧无知的群众，他们希望能有贤明的国王通过议会做出合理判断，而查理一世直到最后也没能实现国民的这些愿望。凡·戴克画中的查理一世忧郁的神情，代表着一种根本差异，那就是相信王权神授说的查理一世和不再认可绝对王权的国民间的相互背离。名画偶尔会为我们揭露那些历史的影子里隐藏的无数真相。

安东尼·凡·戴克

《斯图亚特家族中的约翰勋爵和伯纳德勋爵》

约1638年/布面油画/237.5cm×146.1cm

1639年，查理一世的堂兄弟约翰·斯图亚特和伯纳德·斯图亚特计划开始他们长达3年的欧洲旅行。17世纪时，很多英国的贵族成年之后，都会周游欧洲，开阔眼界。这两位刚满18岁和17岁的勋爵也不例外。查理一世叫来宫廷画家凡·戴克，委托他在两个弟弟开始长途旅行之前，为他们画一幅肖像画。

对比这幅画与一年前的《查理一世骑马像》，会发现非常有趣。首先，综合比较这三位的面孔，会发现斯图亚特家族共同的基因特征：长鼻、长窄脸。他们的神态尽显贵族特有的华贵，可眼睛呆滞、空洞无神。如果说查理一世的性格本来如此，还可以理解，但这两位贵族出身的年轻人正值风华正茂的年纪，可从他们的眼睛里也看不到任何雄心壮志和梦想，他们华丽的装扮似乎只是在享受贵族这个身份。总而言之，在他们的脸上，看不到任何智慧和勇气。从这点来看，不禁为凡·戴克精准的表现力竖起大拇指。

斯图亚特家族的人难道没有对这幅肖像画感到不满吗？“表情为什么看起来这么呆滞呢？”不过，他们应该没有异议。画中近似实物的骑马专用的皮革长靴和手套、精美的蕾丝和丝绸做成的裤子和外套等各种奢侈品，尽显凡·戴克的精湛画技。凡·戴克选择金色和褐色作为左侧的哥哥约翰勋爵衣服的颜色，为右侧弟弟伯纳德勋爵配上银色和蓝色，看起来像是“金银兄弟”，并在衣服上镶嵌数不胜数的蕾丝花边。按照17世纪时的技术工艺，弟弟伯纳德手里拿着的皮革手套可以与价值连城的金块相提并论。凡·戴克甚至再现了皮革和绸缎的光泽，展现出炉火纯青的画技。他曾学习提香的作品，擅长细致入微的画法。整幅画似乎在向世人宣称“我是贵族”，可那一袭华丽的袍子配有一副空虚的面孔，肖像

画的两位主人公为什么没有发现呢？

这幅画的结构也非常有意思，其实一张画布上画两个人的肖像实属不易，而且还要按照相同的比例作画，更是难上加难。凡·戴克采用独特的菱形结构，来解决这个问题。画中约翰和伯纳德的头、约翰的右手和伯纳德的左手连在一起，形成了一个标准的菱形。这样的结构加强了画面中的人物的稳定性，而且不会那么无趣。果然大师的手法就是不同，在这些地方也独具匠心。



安东尼·凡·戴克/《斯图亚特家族中的约翰勋爵和伯纳德勋爵》（Lord John Stuart and his Brother, Lord Bernard Stuart）

正如查理一世的命运一样，不懂人情世故的两个年轻人的命运也非一帆风顺。这幅画完成之后，他们就踏上了欧洲之旅。等他们两人回到英国时，英国爆发内战，他们也纷纷加入王党派与克伦威尔的议会派间的战争。两人最后分别在1644年和1645年战死沙场。

弗朗索瓦—于贝尔·德鲁埃

《刺绣的蓬帕杜夫人》

1763—1764年/布面油画/217cm×156.8cm

英国国家美术馆33号展厅里一幅优雅女人的肖像画深深地吸引了我，瞥了眼作品解读，发现是蓬帕杜夫人的肖像画。这个画家我第一次听说，名字是弗朗索瓦—于贝尔·德鲁埃（François-Hubert Drouais，1727—1775）。肖像画中的女人笔直地坐在那里，手里握着刺绣绷子。［所以，这幅画的全称是“刺绣的蓬帕杜夫人”（*Madame de Pompadour at her Tambour Frame*）。］这个女人既是法国国王路易十五的情妇，也是社交名媛。这幅画与英国的历史没有太大关联，且让我们跟随这幅画，一起来回顾英国的宿敌——18世纪的法国。

截至20世纪初期，欧洲很多国王都有“册封情妇”，也就是传说中公认的国王情妇、国王的爱妾。由于国王的婚姻是出于政治目的，和王后也非真正的恋人，因此几乎没有哪个国家的国王是为了爱情而结婚的。但有些国王不愿意放弃自己深爱的女人，就有了后宫万千佳丽。他会赐予最爱的女人“册封情妇”的称号，情妇们为国王生的私生子更是多到数不胜数。英国王储查尔斯王子的老情人卡米拉·帕克·鲍尔斯如今一跃成为王储的妻子，也是典型的“册封情妇”。戴安娜王妃去世之前，卡米拉就已经开始公然和查尔斯王子搞婚外恋了。



弗朗索瓦—于贝尔·德鲁埃/《刺绣的蓬帕杜夫人》

戴安娜王妃不能忍受丈夫出轨的行为，离婚之后，离开了英国王室，但这样的事情只可能发生在20世纪。18世纪时，王后代表另一个国家，除了亨利八世那样的国王之外，没有人可以随意将王后赶出王室。但“册封情妇”就不一样了，爱情之火冷却之后，随时可以将她们扫地出门。大多数情妇生完孩子，年纪大之后，就要被迫离开国王的怀抱。有的是因为太过奢侈，有的则是为了给新宠让位，不得不出宫。所有“册封情妇”都是花钱大手大脚的主，她们抱着“能从国王身上捞一点是一点”的想法，掏空国库，买下大量宝石和小城，不少欧洲王室都是因为“册封情妇”的奢侈和浪费而灭亡的。

恐怕蓬帕杜夫人是历史上唯一一个将“国王的爱后”之称带到坟墓里的人。她在24岁时被路易十五看中，成为他的情妇，直到43岁去世之前，整整19年都活在国王的怀抱里。她不仅受到国王的垂青，还是伏尔泰、布歇、夏尔丹等文人和画家的赞助人，不仅把法国的时尚和红酒产业做大做强，还在路易十五出战时担起管理国库的大任，个人修养堪与国王相媲美，是一位集美貌与智慧于一身的“册封王后”。布歇将她画成美的化身——华丽的女神，为世人留下不少洛可可风格的肖像画，大多数作品都比真人更年轻貌美。

但是德鲁埃的这幅画，不知道哪里有些奇怪。身穿花色连衣裙的蓬帕杜夫人看起来又胖又老，而且画作上的“1763年”也十分蹊跷。1763年是蓬帕杜夫人43岁去世的前一年。蓬帕杜夫人一生体弱多病，晚年因患肺癌离世，所以画中红润的双颊应属假象。

其实，这幅画是蓬帕杜夫人晚年的最后一幅肖像画。她的病情加重，国王急忙让画家为她画肖像画。在德鲁埃的眼里，夫人已经病入膏肓，恐怕在画作完成之前，蓬帕杜夫人就已经驾鹤西去。德鲁埃先将蓬帕杜夫人的脸部画入画布正中央。因此与布歇、拉图尔等人的肖像画不同，这幅画中的蓬帕杜夫人是一位如法国女王般威严范儿十足的中年女

性，她身着百花争艳的刺绣连衣裙，果然不愧为当时的时尚界领袖，但丝毫没有其他“册封情妇”的那种奢靡之气。她身后的红色窗帘，更是为她的女王气质增添了一丝魅力。画上的“1763年”也非画作完成之时，而是开始之日。正如德鲁埃预想的那样，蓬帕杜夫人于1764年春天去世，这幅画在她去世一个月之后完成。

弗朗西斯科·何塞·德·戈雅·卢西恩特斯

《惠灵顿公爵》

1812—1814年/木板油画/64.3cm×52.4cm

伦敦圣保罗大教堂被认为是英国的国立墓地，地下埋葬着英国的伟人们，有弗洛伦丝·南丁格尔、约瑟夫·马洛德·威廉·透纳（Joseph Mallord William Turner，1775—1851）、亚历山大·弗莱明等，其中坟墓最为华丽的要数霍雷肖·纳尔逊（Horatio Nelson，1758—1805）和惠灵顿公爵（The Duke of Wellington）阿瑟·韦尔斯利（Arthur Wellesley，1769—1852）。他们两人分别在1805年特拉法加海战和1815年滑铁卢战役中击败拿破仑的军队，是拯救英国的英雄。当时整个欧洲都拜倒在拿破仑的脚下，而拿破仑却因为这两次败北而向英国投降，被流放至非洲的绝海孤岛圣赫勒拿岛，从此再没能返回欧洲。位于圣保罗大教堂的纳尔逊和惠灵顿公爵的坟墓比英国任何一位国王和伟人的都更雄伟高大。

但有一点很奇怪。纳尔逊在英国是和莎士比亚、丘吉尔、牛顿、伊丽莎白一世平起平坐的英国伟人。但相反，在英国很难找到尊敬惠灵顿公爵的人。惠灵顿公爵是英国伟人之一，但并非如纳尔逊般闪闪发光的存在。

可能原因在于他们的出身不同。纳尔逊出生于诺福克郡的贫苦家庭，后来成了职业军人，他既不是贵族也不是王族。他从下级海军开始，一步一步凭借自己的能力和热血得到认可，最后成为提督。特拉法加海战是他一生中最重要的战役。在战场上，他不惜牺牲自己的生命，以换取祖国的安全。纳尔逊被称为“英国历史上开启普通人时代的英雄”。从他对汉密尔顿夫人的一片丹心，在特拉法加海战中赢得胜利后留下的名言（“感谢上帝，让我尽到了自己的职责”），都可以看出他是伟大人物的典范。

相反，虽然同样在拿破仑军队的虎口中救下英国，但惠灵顿公爵阿瑟·韦尔斯利出身于英国名门贵族，父亲是可以追溯至英国“征服王威廉公爵”那一代的名门伯爵，母亲是子爵的女儿。因为惠灵顿是贵族子弟，所以在伊顿中学上学并且毕业，成为军人，在滑铁卢战役后，获得“惠灵顿公爵”称号，成为政治家。他以保守党领袖的身份，连任两届英国总理。他做总理的时候，是一位极度保守的贵族派政治家，非常担心法国大革命的热潮传到英国来。在他任职总理时期，他的外号是“铁公爵”。换句话说，纳尔逊是人民的英雄，惠灵顿是贵族的英雄。



弗朗西斯科·何塞·德·戈雅·卢西恩特斯/《惠灵顿公爵》

因为惠灵顿公爵是代表英国的将军，所以在英国各地的美术馆都很

容易看到他的画像，而且这些画中的公爵，是一位脸上没有任何缺点的美男子。但是英国国家美术馆这幅由弗朗西斯科·何塞·德·戈雅·卢西恩特斯（Francisco José de Goya y Lucientes，1746—1828）创作的肖像画有所不同。画中的公爵身上挂着在欧洲各地获得的勋章，身穿红色军服，身体微微斜侧，用一副冷酷高傲的表情凝视着画外的观者。但有一点很重要，画中的惠灵顿公爵并非一个美男子。尽管他的眼睛里散发出锐利的光芒，但不知为何给人死板呆笨的感觉。戈雅眼中的惠灵顿公爵并不是那个在拿破仑军队的侵略中拯救欧洲的勇敢的将军，而是一个顽固执拗、听不进去别人意见的男人。

这幅画完成于惠灵顿公爵在西班牙击退拿破仑军队之后。1808年，拿破仑将自己的哥哥约瑟夫任命为西班牙国王，但西班牙国民自然不会很欢迎这个傀儡国王。1812年，惠灵顿公爵率领5万军队击退拿破仑军队。在这场战争中，拿破仑失去了西班牙，之后戈雅为惠灵顿公爵画了这幅肖像画。反对拿破仑对西班牙独裁的戈雅，对解放西班牙的惠灵顿公爵万分感激。这幅画中也饱含了他对惠灵顿公爵的尊敬之情。尽管如此，惠灵顿公爵灵魂深处保守固执的脾性也没有逃过画家锐利的眼睛。每当看到这幅画，我都不禁猜测，画家戈雅是不是不知不觉中挖掘出了惠灵顿公爵这个人物最本质的样子。

约瑟夫·马洛德·威廉·透纳

《被拖去解体的战舰无畏号》

1839年/布面油画/90.7cm×121.6cm

在英国国家美术馆里，常常能看到幼儿园和小学的孩子们。他们由专业的幼儿讲解员（多为老奶奶）带着欣赏美术馆里的名画。若你驻足聆听，会为老奶奶的口才而惊叹，她们将那些晦涩难懂的内容用简单易懂的话解释给孩子们听。有一次我经过《被拖去解体的战舰无畏号》（*The Fighting Temeraire*）时，正好有一群六七岁的孩子排排坐在作品前，认真听老奶奶的解说。

老奶奶问孩子们："大家说这幅画看起来悲伤还是欢乐呢？"正确答案是"悲伤"，可孩子们异口同声地回答："欢乐。"讲解员老奶奶面露难色，向一个举手回答"欢乐"的孩子问："为什么你觉得这幅画看起来欢乐呢？"只见孩子信心十足地回答："因为太阳十分明亮！"老奶奶的脸色更不好看了。我强忍着笑意，从他们的身边走过。

《被拖去解体的战舰无畏号》是英国家喻户晓的作品，在BBC"英国最伟大的画作"评选中排名第一。那些不了解这幅画时代背景的外国人，恐怕很难理解这个结果。夕阳西下的海边，一艘船孤零零地浮在水面上，这幅画为什么被评为"英国最伟大的画作"呢？（作为参考，排名第二的是与这幅画一样其貌不扬的康斯太勃尔的《干草车》，可以看出英国人不善于表达喜怒哀乐的性格。）

画中这艘白色的船便是战舰无畏号，这艘战舰曾载有98门大炮，在关乎英国命运的1805年特拉法加海战中立了大功。因为这场海战的胜利，拿破仑放弃进军英国本土，也犯下了一生中最大的错误——"进攻俄罗斯"。但英国人失去了伟大的海军将领纳尔逊，因为他在特拉法加海战中阵亡了。

在这场决定英国命运的战斗中，这艘战舰无畏号立下了汗马功劳，但随着时间的流逝，蒸汽船普及，这艘曾经雄壮威武的战舰渐渐失去了用武之地。1838年，英国海军将无畏号卖给了运输公司，买下这艘船的运输公司将船解体后，做成烧火用的木柴。

约瑟夫·马洛德·威廉·透纳的《被拖去解体的战舰无畏号》，记录了无畏号最后一次航海，被拖船拖入海斯港口时的样子。白色的无畏号看起来像是幽灵船，拉着它的蒸汽船仿佛象征着时代的变化，海面的另一侧水面上洒下庄严的残阳余晖。



约瑟夫·马洛德·威廉·透纳/《被拖去解体的战舰无畏号》

透纳是一位特别擅长画日出和日落的画家。在这幅画中，他为画出海上的日落而倾尽了心血。透纳希望描绘出“明亮的日落”，为此采用碘紫色、橙红色和柠檬黄等当时最新的油画颜料，来表达夕阳西下时海天交融的色彩。所以，那个小学生回答的“太阳十分明亮”，并没有错。

透纳没有看到无畏号被拖到海斯时的实际场面，这幅画全是凭他的想象创作出来的，所以有很多与事实不符的部分。比如画中的无畏号上立有冲天般的桅杆，但解体前的战舰不可能有完好无损的桅杆，而且无畏号也不是透纳想象中的白色之船。

但是，事实如何又有什么用呢？对于那些还对“特拉法加海战伟大的胜利”记忆犹新的英国人来说，《被拖去解体的战舰无畏号》仿佛预言着大英帝国的灭亡，令人悲痛惋惜。透纳甚至将这幅画称为“我的恋

人”，可见其用情之深。在同一时代的艺术家和画家中，也有很多人喜欢这幅画。有船员经历的《白鲸》的作者赫尔曼·梅尔维尔在透纳去世后的1857年到访英国，发表演说称自己看到这幅画时，感动不已。

总而言之，对于英国人来说，《被拖去解体的战舰无畏号》是一幅让他们重温悲伤过去的作品。那些小学生们不可能了解这背后的故事，也难怪讲解员老奶奶一脸为难。我真的好奇，讲解员老奶奶如何用简单易懂的方式将这幅画背后跌宕起伏的故事讲给孩子们听。

爱德华·马奈

《处决马克西米利安》

约1867—1868年/布面油画/193cm×284cm

英国国家美术馆出人意料地收藏了不少印象派画家的作品，在东翼展出，因此33号至46号展厅，无论何时都是人潮涌动。偶尔我也会穿过拥挤的人群，只为欣赏东翼的几幅作品，《处决马克西米利安》（*The Execution of Maximilian*）便是其中之一。

爱德华·马奈（Edouard Manet，1832—1883）的《处决马克西米利安》并不完整。不知道这幅画经历了什么，被分成好几块，而且马克西米利安皇帝的身体已经与原作分离，不见踪影，所以观者只能看到站在左边的将军紧紧地握住马克西米利安皇帝的手。开枪的军人和受刑的犯人间的距离近到不合乎常理，呈水平状，这种结构不由让人联想到戈雅的《1808年5月3日夜枪杀起义者》。雷诺阿看过《处决马克西米利安》这幅画后，评价道："这幅画完全就是戈雅风格，但马奈从来不是马奈。"



爱德华·马奈/《处决马克西米利安》

《处决马克西米利安》中画有马克西米利安的部分是马奈自己剪下的。马奈去世后，剩下的部分被剪成一块一块地卖了出去。马奈的挚友德加（Edgar Degas，1834—1917）买下一块一块单个的图，亲自完成复原，就成了现在大家在英国国家美术馆里看到的这幅作品。但由于复原得不完整，左侧皇帝身体的部分和右侧下端部分仍是空白。德加去世之前一直收藏着自己复原的《处决马克西米利安》，英国国家美术馆在他的遗物收藏品拍卖会上买下了这幅作品。

这幅画背后有着复杂的时代背景。1863年，法国皇帝拿破仑三世扶持附属国奥地利大公马克西米利安坐上墨西哥皇帝的宝座。拿破仑三世承诺为马克西米利安提供充裕的物质和军事上的资助，把他送往中美洲，但是马克西米利安的能力不足以成为皇帝。墨西哥的胡亚雷斯在军队的支持下，发动政变，逮捕了马克西米利安。拿破仑三世没有遵循承

诺，不仅没有支援马克西米利安，也没有为这个与自己无关的傀儡皇帝投去丝毫的怜悯。马克西米利安最后在墨西哥人民呼吁共和政体的呼声中，于1867年6月19日遭枪杀去世，年仅35岁。

因为巴黎世界博览会的礼炮和欢呼，马克西米利安年纪轻轻就被处死的消息整整晚了10天才传到法国。身为共和主义者的马奈对拿破仑三世冷漠的态度和马克西米利安的命运感到义愤。他按照新闻报道中描写的马克西米利安处决场面，画了这幅画，但画中执行枪决的军队身穿法国军服，而非墨西哥军服。马奈的目的非常明确，他希望通过这幅画告诉世人，“马克西米利安的死，是由法国皇帝造成的”。其实，拿破仑三世早在政变之前的1866年就已从墨西哥撤军，可谓最后政变的帮凶。

图中的马克西米利安紧紧握着身旁将军的手，将军表情沉着冷静，反握着皇帝的手，陪他走向生命的最后一个瞬间，这也是他可以为皇帝做的唯一一件事情了。开枪的士兵和受刑的犯人间的距离近到不合乎常理，左边的犯人和右边的士兵处于水平线的结构与戈雅的《1808年5月3日夜枪杀起义者》完全相同。《1808年5月3日夜枪杀起义者》也是控诉拿破仑军队侵略西班牙和民众被屠杀的作品。由此可以看出，戈雅和马奈都是反拿破仑派的画家。

戈雅将背景设为晚上，身穿白色衣服的牺牲者让人联想到十字架上双手展开的耶稣，戏剧性十足。在这一点上，《处决马克西米利安》相对朴素多了。马奈喜欢大面积地涂抹黑色颜料（相反，印象派画家不喜欢用黑色），因此马奈的画作大多给人干练的印象。这幅画也是如此，身穿黑色衣服的士兵占据画面一大部分，将军也身穿黑色裤子，这种以黑色为主色调的结构让这幅画“行刑”的悲剧主题更为突出。马奈丝毫没有夸张，却用一种极为强烈的手法不动声色地暗示出这幅画的悲剧性。

自戈雅和马奈“对战争赤裸裸的曝光”过去一个世纪之后，这种艺术表达在毕加索（Pablo Picasso，1881—1973）身上得到了重现。毕加索采用和戈雅、马奈同样的构图方式，创作了《韩国大屠杀》（1951年）。戈雅、马奈、毕加索等巨匠的作品，让战争和屠杀这两大悲剧主

题穿越历史的长河，为世人敲响警钟。

英国人的日常

彼得·德·霍赫

《代尔夫特庭院》

1658年/布面油画/73.5cm×60cm

在英国国家美术馆里，17世纪荷兰画家最著名的作品是什么呢？大多数人会说约翰内斯·维米尔（Johannes Vermeer）的《站在小键琴旁的年轻女子》（*Young Woman Standing at a Virginal*，1670—1672），或者伦勃朗的自画像，而我更喜欢彼得·德·霍赫（Pieter de Hooch，1629—1684）的《代尔夫特庭院》（*The Courtyard of a House in Delft*）。它的画幅不大，但那份静谧宁静的美深深地吸引着每一个观者。虽然这幅画的背景是17世纪的荷兰，而非英国，但是画中散发的宁静朴素的氛围非常符合英国国家美术馆端庄大方的气质。让我不由觉得，这是否与当时英国农村的风景画有些相似。

正如这幅画的题目，它描绘了代尔夫特老家庭院里的日常风景。对于当时的人们来说，这只是不足为奇、如同日常“快照”般的风景。有些人看到这幅画，会摇头表示疑问：“真奇怪，为什么要用昂贵的颜料画这么平凡的场景呢？”



彼得·德·霍赫/《代尔夫特庭院》

画中右侧有一位身穿蓝色半身裙的女人，看起来像是这家的女用

人。可能她刚刚在铺满瓷砖的院子里扫地，而女主人和5岁左右的女儿正准备出门。打扮得漂漂亮亮的小女孩穿着浅黄色的半身裙，朝亲切的女用人跑去。女用人放下手中的扫帚，拿出一个小东西给孩子看，并告诉她小东西的名字。这时女主人已经走到大门前，站在狭窄的胡同里，望向远方。胡同的另一侧，是一栋与作品背景相同的房子。估计那时正值春季，小孩与女用人的头上飘过朵朵云彩，纯白的花儿烂漫绽放。

这幅画看久了，会产生一种错觉，仿佛是在欣赏300多年前代尔夫特的家里的照片。300多年前女用人的工具（水桶和扫帚），也好像昨天刚刚用过一样。低调温柔的红色砖头和黄色瓷砖几乎占据了整幅画。在左上角越过墙头的树枝上，树叶呈旧旧的浅绿色，突出了穿着鲜亮蓝色半身裙的女用人。通过同一色系的对比，衣着朴素的女用人也一下子化身成了主人公。这种色彩的对比，是德·霍赫特意设计的。画家在自己的画板上，用充满爱意的笔触刻画出女用人、平民、孩子等被社会疏远的弱势群体。

《代尔夫特庭院》是德·霍赫的初期作品。他在故乡代尔夫特以画女人和孩子的细腻手法出名之后，在17世纪60年代搬到了阿姆斯特丹。在故乡以画贫民阶层女性为主的霍赫来到阿姆斯特丹之后，转变为以更时尚的城市风景和富家女人为创作对象的肖像画画家。

17世纪后期的荷兰迎来了全盛时期，那时德·霍赫还以画画为生。1648年，荷兰脱离了西班牙的统治，成立了“荷兰共和国”。荷兰在成为贸易大国后，荷兰画坛也自肖像画之后，陆续出现风景画、静物画等不同题材的作品。美术史家将17世纪后期称为“荷兰画派的黄金时代”，鲁本斯、伦勃朗、凡·戴克和维米尔都是当时赫赫有名的画家。

德·霍赫的作品中没有同时代画家凡·戴克绚烂的技术，也没有伦勃朗擅长的强烈光线和阴影对比，因此在英国国家美术馆里很难找到他的作品。但是一旦发现他的作品，人们都会驻足欣赏。因为在他的朴素的画作里，藏有伟大的真实。这种真实来自不加任何粉饰的日常生活，其价值也不会随着时间的流逝而改变。他的作品虽然平凡，但温馨雅致，

惹人喜爱。

托马斯·庚斯博罗

《安德鲁斯夫妇》

约1750年/布面油画/69.8cm×119.4cm

英国国家美术馆中很多名画的画幅都不是很大，托马斯·庚斯博罗（Thomas Gainsborough，1727—1788）的著名肖像画《安德鲁斯夫妇》（*Mr and Mrs Andrews*）便是其中之一。这幅画长119.4厘米，宽69.8厘米，是一幅小巧精美的肖像画。这幅画之所以看起来小，是因为两位主人公集中在画作的左侧。为什么这对夫妇愿意将自己的肖像画一半以上画成风景呢？托马斯·庚斯博罗又为何要为这幅肖像画配上风景呢？

托马斯·庚斯博罗本身就是一位喜爱画风景画的画家。在伦敦学习画画的他为了专注描绘乡村的风景，于1748年搬回故乡萨福克郡的乡下，但在18世纪，没有人委托他画风景画。他的顾客往往是庄园主或贵族，都是来找他画肖像画。庚斯博罗是与约瑟夫·莱特、乔治·斯塔布斯（George Stubbs）齐名的肖像画画家，以把人画得气质不凡而出名，现存的他的作品绝大多数是女人的肖像画。

安德鲁斯夫妇也正是看重这点，才请庚斯博罗为他们作画。画中的男主人公罗伯特·安德鲁斯是萨福克郡的乡绅，1748年时他正好22岁，与小他6岁的女孩儿弗兰西斯·卡特结婚。在他们年幼的时候，两个家族就已经订下了婚约。这对夫妇将结婚纪念肖像画委托给了刚回到萨福克郡的庚斯博罗。罗伯特·安德鲁斯在萨福克郡继承了大片土地，估计是庚斯博罗说服了这位年轻的地主，如果在肖像画中画入自己的土地，可以起到一石二鸟的效果。安德鲁斯接受了他的提议，这幅画也就成了少有的附有风景的肖像画作品。

画中站在左侧的罗伯特·安德鲁斯身穿亚麻双排扣礼服，解开一半的扣子，双腿随意地交叉站立，头上戴着法国最流行的三角帽。从他胳

膊下面夹着的猎枪，可以看出他腰缠万贯，因为那时枪支和火药的价格高达100英镑，只有拥有大片土地的地主才能消费得起。200多年前画中安德鲁斯稍微有些不自然的表情与行走在伦敦河岸街或市区的英国男人惊人的相似，安静地坐在一旁的安德鲁斯夫人与丈夫的表情也如出一辙。

这幅小型肖像画之所以有魅力，是因为即使是200多年前的作品，画中夫妇的表情和动作依然散发出浓郁的英伦风范。画中的夫妇给人以沉默不语，但稳重大方、有些羞涩的感觉，这也是英国人亘古不变的典型特征。这幅画的价值便在于它是英国绘画史上最早将英国人最真实的样子表现出来的作品。



托马斯·庚斯博罗/《安德鲁斯夫妇》

虽然一半以上画幅都用在描绘田园风光上，但这幅画并非在野外完成，安德鲁斯夫人穿着的那双粉红色的拖鞋便是最好的证据，因为这双丝绸拖鞋只能在室内穿。如果安德鲁斯夫人穿着这双鞋外出的话，没走几步，鞋上就会溅满泥点，变得脏兮兮的。

但也不是说这幅画的风景画是虚构的，安德鲁斯夫人所坐的长椅后面的橡树至今还留在萨福克郡的奥波利斯（Auberies）。秋收结束后，田地一片干净整齐，还可以看到远处羊圈里面的羊，这是罗伯特·安德鲁斯采用的最新放牧法——“圈地放牧”，不再任意放牧，而是在自己的土地上插上篱笆，在圈内放牧。

18世纪中期，英国农村迎来了被称为“农业革命”的第二次圈地运动，开创了地主的土地私有制时代。从此以后，随意耕地的中世纪时代的农村风景一去不复返，只剩下地主和佃农对立的结构。那时，地主的生活越来越富有，而农民的生活越来越艰难，最后无路可走的农民开始涌向出现工业革命萌芽的城市。19世纪初伦敦之所以成长为欧洲最大的城市，正是由于农民的衰落和圈地运动。从穿衣打扮和土地经营模式中，可以看出安德鲁斯是个精明干练的地主。

从安德鲁斯夫人的穿着打扮上，可以看出这对夫妇生活不奢侈阔绰，日子过得很踏实。她的蓝色裙子清新淡雅，但并不华丽，在地主夫人中算是相对朴素的了。夫人头上戴的圆形礼帽和当时放羊少女的帽子相似，但不是说夫人会亲自去牧场挤奶或者除草，从她的小手和小脚可以看出她是个十指不沾阳春水的大小姐。夫人也像丈夫一样两腿交叉坐着，画家把她的脚画得比实际要小。当时把女子的脚往小画，是画家对委托人的一种礼节。

但是不知为何，夫人的手部没有画完。仔细看的话，会发现夫人的手下方有一片格子状的空白。有种说法是画家原本计划让夫人手里抱着丈夫打猎时打到的野鸡。可为什么到最后也没有画上野鸡呢？莫非是因为画画时没有找到真的野鸡，或者是因为画家心里想着“以后再单独把野鸡画进去”，但是到后来给忘了呢？

安德鲁斯夫妇属于18世纪之后出现的英国新兴阶级，即处于贵族和劳动阶级之间的新兴资产阶级。从夫妇的衣服和态度可以看出，两人并不奢侈，堂堂正正地积累资产，从这一点上能够感受到新兴资产阶级的光明磊落。将肖像画的一半以上画成领地风景，由此可以看出这对年轻

夫妇对自己的财产持有一种怎样的价值观。中世纪时代和君主专制时代的画作通常将宗教和权力理想化，而庚斯博罗的这幅肖像画则以一种理想化的方式展现普通人的样子和他们的新型价值观。

这幅小型肖像画中的安德鲁斯夫妇给我们展现的形象是一对“勤俭节约、精明干练的地主夫妇”。但是技艺高超的画家庚斯博罗在满足顾客需求的同时，将画面右侧画入大片的领地，实现了他想要画风景的愿望。画作虽小，但气质不凡、讨人喜爱，还包含很多故事和历史背景，真是越看越有趣。

约瑟夫·莱特

《气泵里的鸟实验》

1768年/布面油画/183cm×244cm

约瑟夫·莱特（Joseph Wright of Derby，1734—1797）通常被称为“德比郡的莱特”，是英国工业革命萌芽时期的画家。他的故乡德比郡有英国最大的工厂，在这种环境中长大的莱特自然成了一个“科学技术的先驱者”。他的代表作《气泵里的鸟实验》（*An Experiment on a Bird in the Air Pump*）戏剧性地融合了两个相反的要素，一个是工业革命，一个是卡拉瓦乔。

这幅画描绘了德比郡一个中上阶层家庭里特别的一幕。画中左侧站着一位身穿红色衣服的流浪科学家，18世纪的科学家的地位与街头艺人和冶金师差不多。18世纪正是“科学”摘掉“魔法”的头衔，成长为一门“学问”的时期。科学家周游英国各地，为人们表演新的科学实验，并收取一定的费用。莱特为我们描绘的这幅画，就是一场“科学实验秀”。这位流浪科学家正在做“气泵里的鸟实验”，在一个大的玻璃瓶里放入小鸟，盖上塞子封上口之后，用气泵抽空里面的空气做成真空状态，里面的小鸟最后也会因氧气不足而死去。在真实的实验中，科学家会使用信手易得的麻雀，而莱特为了强调戏剧性的效果，在玻璃瓶里画了一只白色的鹦鹉。



约瑟夫·莱特/《气泵里的鸟实验》

真空气泵是18世纪家喻户晓的科学常识。1654年，在德国马德堡（Magdeburg），奥托·冯·格里克（Otto von Guericke）完成了著名的“马德堡半球实验”。将两个半球密合在一起后，用真空气泵抽出半球里面的空气，半球里面就成了真空状态，最后用了16匹马，才将两个半球拉开。在画中的桌子上，可以看到一个若有若无的马德堡半球。

围着科学家的村民们的反应也是各不相同。站在中央的年幼的女孩儿还不知道实验的意义，一脸迷惑的模样。另一个年纪大一些的女孩儿实在不忍看到鸟儿死去的场面，把头转了过去。女孩儿相信鸟儿会死，可最右边的少年却不这么想。少年确信“这鸟这么贵，绝不会让它死的”，然后拉下挂在窗户旁的鸟笼，想要等会儿把鸟儿放回去。

围在四周的男人们也对鸟的命运半信半疑，兴致勃勃地等待这场实验的结果。但最左侧的女人正顾着与身旁的恋人谈情说爱，对鸟的命运丝毫不感兴趣。这两个人其实是一对情侣，男人原名为托马斯·科尔特曼（Thomas Coltman），旁边是他的未婚妻玛丽·巴洛（Mary Barlow）。他们在1769年这幅画完成的第二年走入婚姻的殿堂。为了纪念他们结婚，莱特还为他们画了结婚肖像画，托马斯·科尔特曼夫妇的肖像画也珍藏在英国国家美术馆。

可由于进行实验的客厅过于昏暗，给人一种充满魔法的阴森的感觉。在桌子正中间放有一支蜡烛，但被一个大玻璃杯挡住，画面里看不到这支蜡烛，但画的正中央散发着强烈光芒的光源加深了这幅画的戏剧性效果。17世纪初，卡拉瓦乔喜爱使用的明暗对照法，在150年之后重新出现在英国画坛。卡拉瓦乔的作品主题往往是杀人或耶稣最后的晚餐、临终的圣母马利亚等戏剧性的场面，而这幅《气泵里的鸟实验》则是讲述了平凡人家的日常生活。在150年间，美术逐渐脱离某些被指定的人的特权，走进普通人的生活。

仔细观察的话，会发现在挡住光源的玻璃杯里有一个骷髅。这个骷髅是向画外的观者抛出一个道德性的问题："难道为了科学实验，就可以牺牲鸟儿的生命吗？"为此，画中坐在最右侧、几乎被黑暗遮住了整个身子的男人似乎陷入了沉思。

莱特被称为"将工业革命再现在画板上的画家"。他一辈子中有60年都住在德比郡，只在伦敦、巴斯和意大利小住过一段时间，现在德比郡的市厅还收藏着很多莱特的作品。他之所以被称为"德比郡的莱特"，是因为当时还有一位画家名为"理查德·莱特"。为了不把两位画家搞混，《伦敦公报》的记者曾这样报道："德比郡的莱特在伦敦举办展览。"从此之后，比起他的本名约瑟夫·莱特，人们更熟悉"德比郡的莱特"这个名字。

约翰·康斯太勃尔

《干草车》

1821年/布面油画/130.2cm×185.4cm

与同时代画家透纳活泼大胆的画风不同，约翰·康斯太勃尔（John Constable，1776—1837）的风景画相对有些平淡无奇。尽管如此，康斯太勃尔的《干草车》被评为“最能代表英国田园风景、画得最美的作品”。在英国，随处可见印有这幅画的茶壶、桌布和手帕。总而言之，《干草车》（*The Hay Wain*）是最有英国特色的画作。

为什么英国人这么喜欢这幅画呢？这是因为英国人“对田园的相思之情”。无论是过去还是现在，伦敦都是欧洲历史最为悠久的首都之一，也是欧洲最大的城市。19世纪中期，伦敦地铁已经通车，并发行各种新闻和报纸。除了伦敦，还有不少城市也是如此，英国是欧洲现代城市发展最快的国家。18世纪后期，英国发生工业革命，城市里的工厂需要更多的劳动者，农民开始放弃耕地，成为城市工厂里的劳动者。随着工业革命时代的兴起，英国农村也逐渐瓦解。有分析指出，英国料理之所以被称为世界上最难吃的料理，就是因为英国农村家庭过早地瓦解，没能进一步开发传统的家庭料理。



约翰·康斯太勃尔/《干草车》

讽刺的是，这些生活在高速发展的城市里的英国人，一直对乡村怀有一丝留恋。对英国人来说，最向往的莫过于英格兰南部风景，缓缓的小坡上铺满绿油油的草坪，树木葱郁，小坡上有一处茅草屋。说得更准确一点，英格兰南部的康沃尔（Cornwall）和科茨沃尔德（Cotswolds）最接近英国人的理想故乡。大部分英国人都出生在伦敦、曼彻斯特和伯明翰这样的大城市，在那里生活了一辈子。伦敦之所以有多个像海德公园这样的大型公园，正是源自英国人对田园生活强烈的思念。

康斯太勃尔的《干草车》正是英国人的梦想，因为他们无限渴望“有一天能够回归乡下的故乡”。这幅画的背景是英国东南部萨福克郡的斯陶尔（Stour）河边，也是康斯太勃尔的故乡。为了画这幅《干草车》，康斯太勃尔亲自到河边写生，但他并不像印象派画家那样拿着颜料和毛笔、帆布画板去大自然写生，而是完成素描，然后回到伦敦的工

作室完成剩下的部分。当时不仅没有在野外画画的画家，就连在野外画风景速写的画家也少之又少。

这幅画的主题是干草车，指的是马拉的车。画中的马儿正拉着干草车，蹚小河。画的右侧远远地可以看到正在晾晒干草的苦力，马儿为了装载劳工们晒好的干草而正准备过河。在画中左侧温馨的茅草屋（英国人特别想拥有的茅草屋）前，一名妇女正在打水，旁边还能看到一边捕鱼一边嬉戏玩耍的孩子。

康斯太勃尔出生在萨福克郡，这种祥和平静的农村风景对他来说再熟悉不过了。可能当时的农村并非如此恬静，但康斯太勃尔对故乡有着深厚的感情，他曾表示“萨福克郡的风景让我成了画家”，他是在故乡风景的基础上，加入自己想象的世外桃源，完成了这幅作品。

这幅画中并没有突出的“主人公”，虽然题目是“干草车”，但画中车子的位置并没有那么显眼。画中的农夫和农妇、河边的狗，都只是一个背景。其实康斯太勃尔想要表达的是“故乡的自然风光”，并非一个特定的主题。虽然没有突出的主题，整幅画的布局依然非常和谐，丝毫没有违和感。无论过去还是现在，英国人都十分喜欢这幅画，就是因为这幅画能给人带来田园般的宁静。英国花园将“没有任何修饰的自然”视为最高的美德。所有刺激性的、强烈的、华美的画作都不符合英国人的品位。

1821年，《干草车》在英国皇家艺术学院展出，但并未取得很大的反响。从第一次出展时没有卖出去这一点，可以看出初期风景画并没有受到人们的重视，反而1824年在法国巴黎展出时，反响很强烈。康斯太勃尔也凭借《干草车》，在法国沙龙展上获得了金牌。

约瑟夫·马洛德·威廉·透纳

《雨、蒸汽和速度——西部大铁路》

1844年/布面油画/91cm×121.8cm

英国秋日的到来，总是伴随着雾气。9月的清晨，打开窗户，就能看到窗外笼罩着茫茫雾海，浓厚到看不见近在眼前的山峰。路上开着雾灯行驶的车子，像是在牛奶里游泳的鱼。每当我小心翼翼地开车时，都会不由想起透纳的这幅《雨、蒸汽和速度——西部大铁路》（*Rain, Steam, and Speed —— The Great Western Railway*），想起伸手不见五指的浓雾、下一秒雨滴就要掉下来似的潮湿空气，以及为了捕捉这一瞬间而在雨中高速行驶的火车上向车窗外伸出脑袋的怪才画家透纳。

这幅画的名字是“雨、蒸汽和速度——西部大铁路”，与英国工业革命有着不可分割的密切联系。透纳出生在工业革命萌芽时期的伦敦，父亲是理发师，母亲是肉铺的女主人，最后死于精神错乱。透纳的对手康斯太勃尔是位英俊帅气又有修养的绅士，透纳则生性木讷、不会写文章、身材矮小。在社会阶级体系森严的英国，如果生来是劳动者的儿子，就注定一辈子无法消除劳动者的身份。可幸运的是透纳具有画画的天赋，他在27岁时被接纳为英国皇家艺术学院会员，可见他在年轻时就已经得到了大众的认可。



约瑟夫·马洛德·威廉·透纳/《雨、蒸汽和速度——西部大铁路》

透纳并非贵族和资产阶级偏爱的肖像画画家，真正让他着迷的是在欧洲任何其他地方都看不到的英国“空气”。屏障般笼罩着英国的潮湿浓雾似乎可以挤出水来，偶尔会有熹微阳光穿透雾气洒向大地，这样令人着迷的英国空气和自然是透纳无穷的灵感源泉。他常常不顾个人安危，只为描绘出自然最真实的风景。有一次透纳为了画出风雪交加的大海，将自己绑在横渡英国海峡的班轮桅杆上漂洋过海。矜持庄重的英国绅士绝对无法理解透纳的这种怪癖，但他的这种行为深深地影响了30年后的印象派画家，尤其是克劳德·莫奈（Claude Monet，1840—1926）。

1844年问世的这幅《雨、蒸汽和速度——西部大铁路》，正是“粗暴”观察力的产物。为了这幅画，透纳在一个下雨天坐上从伦敦开往埃克塞特（Exeter）的西部大铁路列车，整个身子探出窗外，在雨中淋了

整整15分钟以上，他是在用全身心来感受下雨的风景。

经历了这样的创作过程之后，这幅画给人以置身于风雨中的感觉，而非以第三者的视角欣赏风雨。笨重的黑色蒸汽火车正缓慢地穿过黏成一团的黄土色大地和柠黄色空气。除了透纳之外，还有哪个画家能将英国的下雨风景画得如此超凡脱俗、充满动感?

英国人为透纳的才能拍手叫好，但比起这种粗犷大胆的风格，他们更偏爱康斯太勃尔田园式细腻温馨的作品。透纳虽然在年轻时得到了画坛的认可，但由于他性格孤僻、沉默寡言，一生孤苦无依。透纳一辈子没有结婚，在1851年留下一句含糊不清的“我的神是……太阳”之后，便离开了人世，享年76岁。他的最后一句话是什么意思呢？透纳是否想表达，在英国很难见到的、所有风景的源泉阳光，是自己最好的老师?
1872年透纳去世20年之后，深受透纳影响的克劳德·莫奈画了一幅《日出·印象》（*Sunrise-impression*），向世界宣告印象派的问世。

克劳德·莫奈

《威斯敏斯特桥下的泰晤士河》

约1871年/布面油画/47cm×73cm

1870年，30岁的年轻画家克劳德·莫奈从法国来到伦敦。这一年，普法战争爆发，莫奈为了不被征兵入伍，“逃难”至英国。这是莫奈平生第一次来伦敦。看到英国川流不息的人群，莫奈惊讶得张大了嘴。维多利亚女王时代的伦敦与今天的纽约非常相似，是世界上最大的城市，那时的伦敦市民人数已经超过250万，拥有世界上开通最早的地铁，不同领域的报纸迎来“百花齐放”的时代。

在莫奈看来，伦敦除了这些城市面貌之外，还有一点极具魅力，那就是它独特的环境，这里灰蒙蒙的雾气让莫奈着迷不已。从地理条件上来看，伦敦是一个港口城市。在这种环境中，市民烧煤取暖，使用蒸汽，导致最后整座城市都笼罩在浓雾之下。弥漫着灰蒙蒙的雾气的街道，散发着微弱黄光的煤气灯和黑色的马车，身穿双排扣长礼服、头戴丝绒礼帽的绅士，渐渐被雾气吞噬消失不见的样子仿佛话剧里的一幕，充满了神秘感。这是与画家以往在法国看到的灿烂阳光和葱郁树林完全不同的、精炼的都市魅力。莫奈曾在寄给朋友的信中这样写道：“雾气弥漫的伦敦最美。”



克劳德·莫奈/《威斯敏斯特桥下的泰晤士河》

《威斯敏斯特桥下的泰晤士河》（*The Thames below Westminster*）这幅风景画最能体现莫奈为伦敦着迷时的心情。这幅画还不足以被称为风景画，因为画中没有风景。画作右边可以看到大本钟、威斯敏斯特教堂、国会议事堂的剪影，前面还有刚建好的维多利亚码头的木堤。在画作左边，隐隐约约能看到威斯敏斯特桥和几艘小船，这就是整幅画里的全部风景了。

总的来说，画中的这些景物很难被称为风景。而莫奈最想表达的是泰晤士河上的水波和伦敦灰蒙蒙的空气。莫奈经常打开画架，在野外画风景画，但这幅画的创作地点不在泰晤士河边，而是在他住的伦敦萨沃伊酒店的阳台。伦敦萨沃伊酒店与里斯酒店一样，属于伦敦历史悠久的酒店，位于泰晤士河边繁华的河岸街，即使不出门，在酒店的阳台上也能欣赏到泰晤士河的风景。

莫奈正式开始画这幅画之前，花了几个小时的时间坐在阳台上观察

河水的流动和空气的变化。莫奈被人称为“光与水波”的画家，伦敦朦胧的雾气和灰白的阳光、朦胧阳光映射下的灰色河水等等，对于莫奈来说，是怎么看都不觉得厌烦的、令人着迷的场景。莫奈采用短小的画幅表现水波和宁静的灰蒙空气，成功再现与艳阳高照的巴黎完全不同的伦敦风景。

仔细看这幅画的话，可以大概猜出维多利亚时代的伦敦的样子。伦敦建立于公元前4世纪，作为英国的首都已经有1000多年的历史了，但在莫奈的画布上找不到过去传统的痕迹。从笼罩在朦胧雾气中的城市风景中，可以看出对新事物的挑战，而不是对过去的怀念。画面右侧几乎快碰到画布顶端的大本钟正是象征着伦敦的这种进取精神。

可莫奈是否知道他所着迷的泰晤士河的灰色河水已经被快速发展的城市化污染得惨不忍睹了呢？伦敦空气中的湿气遇到煤炭燃料中释放的二氧化硫之后，就形成了“雾霾”。说得严重一些，泰晤士河已经成了200多万名伦敦居民倾倒生活污水的垃圾处理厂。1858年夏天，因为泰晤士河散发的恶臭，伦敦威斯敏斯特宫（议会大厦）被迫关闭。当时泰晤士河被污染到什么程度呢？即使把在泰晤士河里沉船的乘客救上来也无力回天，因为他们已经喝了被污染的泰晤士河的河水。这还不是全部，河水污染导致伦敦东区暴发霍乱，每一次霍乱都会导致千名以上的无辜贫民死亡。

伦敦大气污染和河水污染一样严重。1872年，即莫奈回到法国的第二年，243名伦敦市民因为雾霾感染各种呼吸道疾病后去世。之后雾霾问题不仅没有解决，反而更加严重。直到1952年冬天，伦敦市民中因雾霾而死去的人数超过1.2万人。

伦敦泰晤士河的河水重新清澈见底，鱼儿畅游，雾霾也完全消失，大概是在莫奈离开的百年之后了。如今泰晤士河里有鲑鱼和天鹅，即使冬天也很难在伦敦见到雾气了。包括莫奈在内的众多艺术家曾经着迷的伦敦的神秘雾气，其实是雾霾。

维多利亚时代的伦敦最富有，但也最悲惨，既是世界的宝库，也是

19世纪巴别塔般的城市。只在这里生活了一年的莫奈，恐怕无法了解这座城市的内幕，他所看到的可能只是城市表面闪烁的灯光和异国风情的雾气。但抛开这背后的历史事实，莫奈画笔下的伦敦，那宁静的灰色空气和静静扩散开来的泰晤士河的涟漪本身是无比美丽宁静的。

皮埃尔—奥古斯特·雷诺阿

《伞》

约1881—1886年/布面油画/180.3cm×114.9cm

一个8岁的孩子第一次到英国国家美术馆，看到雷诺阿的《伞》之后说道："妈妈，这幅画好漂亮。"孩子为什么觉得这幅画漂亮呢？在人潮涌动的英国国家美术馆东翼，挤满了前来欣赏印象派画家作品的游客，那天也不例外。孩子想近距离地看看这幅自己喜欢的画，可惜人太多，不得不放弃。妈妈问他觉得这幅画哪里好看时，孩子回答说"就是好看"，过了一会儿，又补充道："蓝色好看。"

《伞》的背景是初夏细雨蒙蒙的巴黎街道。说到初夏的雨，我们下意识地想到的词，就是雨季，一种闷热潮湿的天气。但是《伞》中的雨，丝毫没有潮湿的感觉，以蓝色为主色调的画布似乎散发着薄荷味的清香。初夏的巴黎街道，突如其来的阵雨让人措手不及，人们纷纷打开雨伞，但画面左边身穿黄色夹克的绅士和身穿蓝色连衣裙的女士看起来并不讨厌这意料之外的雨点，表情中反而透露出些许欣喜。这是为什么呢？



皮埃尔—奥古斯特·雷诺阿/《伞》

其实这与当时的历史背景有关，与19世纪50年代爆发的“雨伞革命”有着不可分割的联系。雨伞的历史悠久，原本是古埃及时代为了遮挡阳光而使用的物品。在古希腊或古罗马时代，雨伞是贵族女人的奢侈品。由鲸须和钢铁做成的伞柄非常重，19世纪初的雨伞至少也有两公斤，因此19世纪中期时，雨伞还不是随处可见的日常物品，普通女生也没有力气撑着雨伞长时间地在外面走来走去，而且雨伞的价格也十分昂贵。

1851年伦敦世界博览会汇集了19世纪时全世界的商品。在这届博览会上，轻便雨伞第一次问世。英国贺兰德公司首次开发出空心的软管伞架，让原本超过两公斤重的雨伞变得轻便，而且那时正好可以开始大量生产，雨伞的价格也降到了之前的五分之一。

雷诺阿的《伞》完成于1886年。经历了“雨伞革命”之后，雨伞已经成为大众化的商品。画中的绅士和女士都开心地撑着新买的雨伞，在街上走来走去。因为巴黎很少下雨，所以人们将新伞拿出来用的机会不多。可画中左侧提着篮子的年轻女子像是没有带伞，她的装扮比身后淑女和孩子简朴得多，应该属于劳动阶层。

雷诺阿在1881年开始创作这幅画，中间停了一段时间后，在1886年创作完成。仔细看的话，会发现画中左边和右边的风格是不一样的。右侧小女孩的轮廓很模糊，这是雷诺阿特有的模糊的画法，而他1886年时创作的左侧人物的轮廓则相对鲜明。当时雷诺阿受拉斐尔等意大利画家和安格尔的影响，一直在尝试古典风格的绘画，因此美术史家们将这段时间称为“雷诺阿的安格尔时代”。通过《伞》这幅画，可以看出雷诺阿两个时期不同的绘画风格，这一点非常有趣。

还有一个有趣的事实是这幅画中根本看不到雨点，但观者看到渲染了整幅画的蓝色的瞬间，就能身临其境般地感受到雨点开始滴落的场景。这就是种有形的力量，让人看到无形的东西。名作的伟大，就在于

此。

雷诺阿虽然没有接受过正规的美术教育，但仍成了屈指可数的美术巨匠。晚年的雷诺阿感染风湿，手指不能动弹，即便如此，依然不休息，坚持完成作品，可谓一位尽职尽责的工匠。他这一生主要喜欢画女人、少女、塞纳河的风景、乡村的舞蹈会等明亮美好的素材。“我不喜欢摆架子，喜欢可以永远珍藏的画。”就像雷诺阿自己说的那样，他的画里有穿越时代、抓住人心的魅力。他画里的少女有着桃色的面孔，如莫扎特的钢琴曲般明朗可爱。无论是在英国变化莫测的倒春寒时节，还是看不到尽头的萧瑟的灰色冬天，每当看到这幅画，我的内心都会涌起一阵暖意。雨中花朵般盛开的少女们似乎带我走进风和日丽的街道，让我感到阵阵暖意和幸福。

英国国家美术馆其他20幅必看作品



1.《阿尔诺芬尼夫妇像》，扬·凡·艾克，1434年
从这幅精美细致的画作中，可以欣赏到15世纪欧洲人的结婚风俗。



2.《基督受洗》（The Baptism of Christ），皮耶罗·德拉·弗朗切斯卡（Piero della Francesca），15世纪50年代
采用基础的透视法，从画中能够感受到当时的画风正从中世纪朝文艺复兴时期转变。



3.《花园中的挣扎》（The Agony in the Garden），安德烈亚·曼特尼亚（Andrea Mantegna），约1458—1460年
这幅宗教画以耶稣洗礼为主题，采用戏剧性的结构和娴熟的透视法，还融入了曼特尼亚的独特创意。



4.《萨堤尔哀悼林中仙女》（A Satyr Mourning over a Nymph），皮耶罗·迪·科西莫（Piero di Cosimo），约1495年
萨堤尔在因脖子受伤而倒下的林中仙女面前抹眼泪的样子栩栩如生、楚楚可怜，让人无法相信这是500年前的作品。



5.《列奥纳多·洛雷丹总督肖像》（Doge Leonardo Loredan），乔瓦尼·贝利尼，1501—1502年

总督（威尼斯总督）列奥纳多表情严肃端庄，这幅如照片般真实的肖像画将衣服的质感和纹样表现得细致入微，不由让人惊叹。



6.《岩间圣母》，列奥纳多·达·芬奇，约1491—1508年
画作结构和天使模样与众不同，作为背景的岩间风景神秘莫测，尽显达·芬奇的独特个性。



7.《基督下葬》（The Entombment），米开朗基罗·博纳罗蒂，约1500—1501年
虽然是未完成的作品，但能感受到米开朗基罗特有的、充满丰满肌肉的男性美，竖直描画耶稣身体的结构也非常独特。



8.《维纳斯和丘比特的寓言》（An Allegory with Venus and Cupid），阿尼奥洛·布伦齐诺（Agnolo Bronzino），约1545年
英国国家美术馆里最色情的作品，未成年的丘比特和年轻的维纳斯像是一对恋人，而非母子关系。



9.《在伊默斯的晚餐》（The Supper at Emmaus），米开朗基罗·梅里西·达·卡拉瓦乔（Michelangelo Merisi da Caravaggio），1601年
这幅画重点强调卡尔瓦乔特有的、充满戏剧性的细节描写，身披红衣的耶稣更像一个平凡的男人，而非圣人，这一点很特别。



10.《伯沙撒王的宴会》（Belshazzar's Feast），伦勃朗·哈尔曼松·凡·莱因，约1636—1638年

从这幅画中，能够感受到伦勃朗年轻时的气魄，他戏剧性地描绘了《圣经·旧约·但以理书》中出现惊人预言的场面，立体的结构和大胆的光线使用，都让人印象深刻。



11.《伦勃朗63岁时的自画像》（Self Portrait at the Age of 63），伦勃朗·哈

尔曼松·凡·莱因，1669年
这幅画生动地展现出伦勃朗年老沧桑、名利双失的样子，是伦勃朗在63岁时为自己画的自画像。



12.《镜前的维纳斯》（The Rokeby Venus），迭戈·委拉斯开兹，1647—1651年
这幅画开创了裸体画的先河，从丰满大胆的女人背影中可以感受到委拉斯开兹技法的娴熟。这幅画深深地影响了戈雅的《裸体的玛哈》和马奈的《奥林匹亚》。



13.《站在小键琴旁的年轻女子》，约翰内斯·维米尔，约1670—1672年

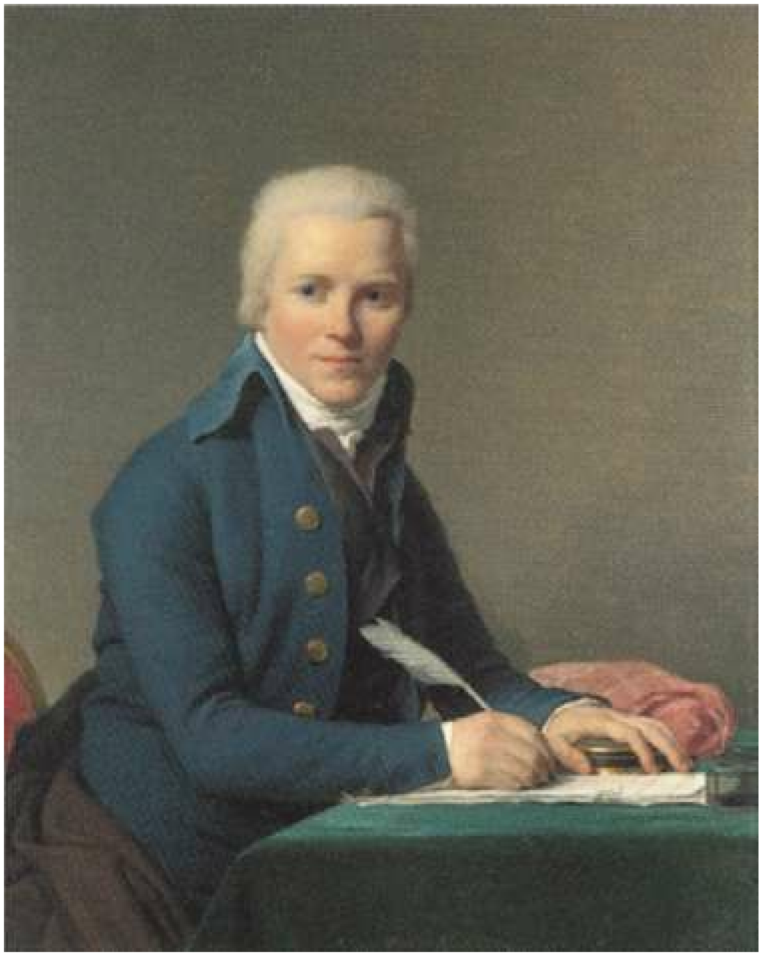
这幅画将站在小键琴前的女人和丘比特的肖像画这样平凡的主题画得超凡脱俗，从窗户投射进来的微弱光线，让整幅画看起来温和亲切。



14.《惊马》（Whistlejacket），乔治·斯塔布斯，约1762年
这匹跳起的马几乎与实物大小相同，这幅作品大胆而且富有生动感，是在英国国家美术馆中规模最大的画。



15.《戴草帽的自画像》（Self Portrait in a Straw Hat），伊丽莎白·路易丝·维热·勒布伦（Elizabeth Louise Vigée Le Brun），1782年
这幅轻巧的肖像画旨在向世人宣告登坛不久的少数女画家的存在。



16.《雅各布斯·布劳》（Portrait of Jacobus Blauw），雅克—路易·大卫，1795年
这幅画让人联想到拿破仑的肖像画，简明的色彩和结构中可以看出古典派代表画家大卫的力量和个性。



17.《穆瓦特西耶夫人》（Madame Moitessier），让—奥古斯特—多米尼克·安格尔，1856年

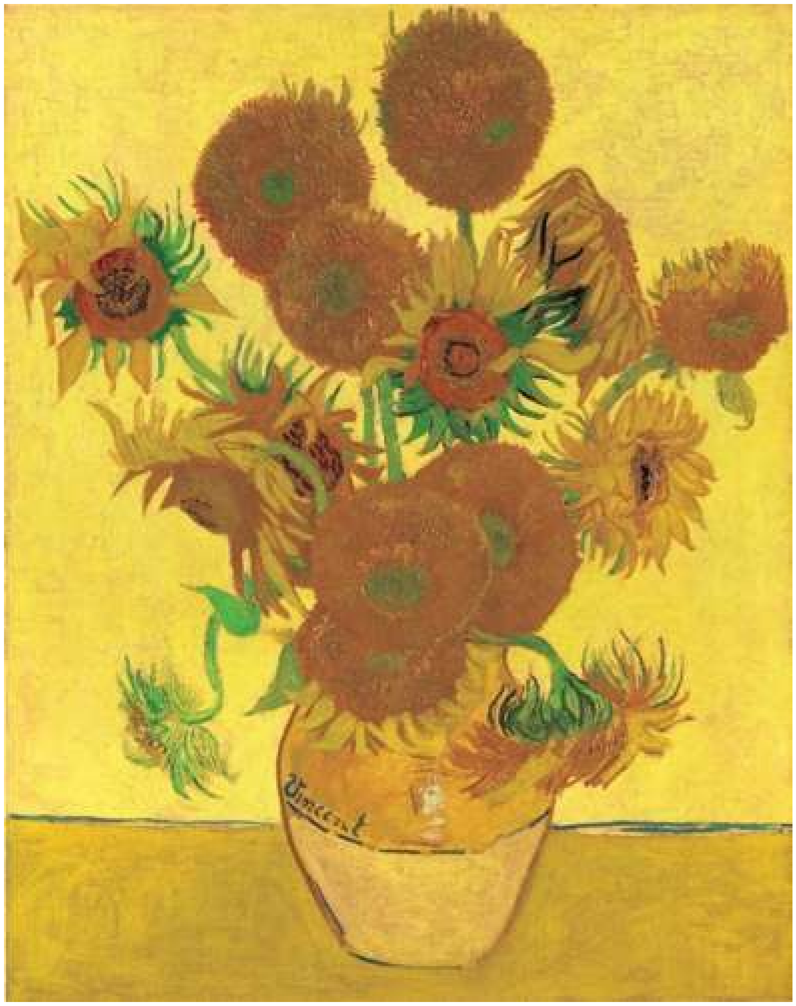
这幅肖像画中的贵妇人如希腊雕塑般优雅光滑，一只手托头的姿势也让人联想到希腊雕像。



18.《阿涅尔的浴者》（Bathers at Asniè res），乔治•修拉，1884年
从这幅作品里可以欣赏到修拉独特的点描法，宽达三米的画作生动细致地展现了夏日午后戏水的场景。



19.《向日葵》，文森特•凡•高，1888年
这是凡•高离开巴黎，来到阿尔勒，梦想与画家高更一起开始共同生活时创作的作品。从烂漫绽放的向日葵和几乎占据了整个画布的金黄中，可以看出当时凡•高无比期待的心理状态。



20. 《热带风暴中的老虎》，亨利·卢梭，1891年
这幅画描绘了暴风雨袭来时，热带雨林里受到惊吓的老虎的样子，不仅令人愉快，而且具有象征意义。画家卢梭并没有去过热带地区，这幅画是在观察植物园里的植物后创作出来的。

考陶尔德画廊

（The Courtauld Gallery）

隐藏的印象派王国



地址：Somerest House，Strand，London WC2R ORN（020 7848 2526）

地铁站：Temple Station，Charing Cross，Embankment

开放时间：10:00~18:00

休馆日：12月25~26日

门票：6英镑（学生和60岁以上老人为5英镑，每周一为3英镑）

咖啡馆：有

官方网站：https://courtauld.ac.uk/

考陶尔德画廊是伦敦一枚不可多得的宝石，这里汇集了印象派画家星星般闪闪发光的名画，丝毫不愧宝石这个称号。考陶尔德画廊于1932年对外开放，现今共收藏520幅画作和7000多幅素描，除此之外，还有一些雕塑和版画。单从画作的数量上来看，它称不上规模宏大的画廊。

令人惊讶的是在这520幅画作中，有不少印象派画家的巨作。马奈晚年的作品《女神游乐厅的吧台》（*A Bar at the Folies-Bergere*）、世界上仅有的两幅凡·高的《割耳朵后的自画像》（*Self-portrait with Bandaged Ear*，另一幅收藏于美国芝加哥艺术博物馆）、保罗·塞尚（Paul Cézanne）的《有丘比特石膏像的静物》（*Still Life with Plaster Cupid*）和《玩纸牌者》（*The Card Players*）、莫奈的《在昂蒂布》和《阿让特伊的秋日印象》（*Autumn Effect at Argenteuil*）、雷诺阿的《包厢》（*La Loge*）、马奈的《草地上的午餐》（*Le déjeuner sur l'herbe*）复制品、莫迪利亚尼的《坐着的裸妇》（*Female Nude*）、乔治·修拉的《擦粉的女人》（*Young Woman Powdering Herself*）、图卢兹—罗特列克（Henride Toulouse-Lautrec，1864—1901）的《珍妮·阿弗莉走进红磨坊》（*Jane Avril in the Entrance to the Moulin Rouge*，*Putting on Her Gloves*）、高更（Paul Gauin，1848—1903）的《永远不再》（*Nevermore*）等等，说是汇聚所有著名印象派画家代表作的宝库，也不足为过。

每个第一次来到考陶尔德画廊的人都会惊讶得合不拢嘴，这个毫不起眼的小画廊（入口也很不起眼）里竟然随处可以看到经常出现在教科书上的作品，可以说是印象派的宝库奥赛博物馆的缩影。

更让人惊讶的是，考陶尔德画廊的展品如星星般灿烂闪烁，而且位于伦敦的中心河岸街，却几乎没有什么游客。那些著名的画廊常常人山人海，考陶尔德画廊却总是一片寂静。就连在著名画家凡·高的《割耳朵后的自画像》前，也只有零零星星几个人驻足欣赏。而在英国国家美术馆的《向日葵》前，以及世界各地美术馆里，凡·高的作品常常淹没在人山人海中，不少游客还来不及欣赏凡·高的著名画法，就要随着人

流转战下一个展厅，只能远远地看一眼，感叹一句：“啊，原来这就是凡·高的画啊。”

但在考陶尔德画廊里，不会发生这样的事情，因为这里几乎没有游客。在展厅里转了几圈之后，无论是在《女神游乐厅的吧台》前疯狂拍照（与伦敦其他美术馆不同，这里允许拍照），还是泪眼婆娑地站在凡·高自画像前欣赏，或者仔细打量莫奈在《在昂蒂布》里使用的描绘荡漾的水波的绘画技巧，都没有人管。无论怎么看，考陶尔德画廊都是一座非常神奇的画廊。

坐拥如此惊人藏品的美术馆为何一直无人问津呢？其实原因十分简单，因为考陶尔德画廊收取5英镑（约44元）的门票，而英国其他美术馆大多不收取门票。因此仅在伦敦待上三四天的游客大多不会放着无数免费的美术馆不去，而来考陶尔德画廊参观。大英博物馆、英国国家美术馆、泰特现代美术馆、维多利亚与阿尔伯特博物馆、英国国家肖像馆、自然历史博物馆等可以免费入场的美术馆和博物馆多到数不胜数，单是逛完这些博物馆就够筋疲力尽的了，被伦敦高昂的物价吓到的游客才不会为考陶尔德画廊的门票而掏钱包呢。



其实，考陶尔德画廊也没有刻意宣传自己的藏品。一般美术馆拥有如此优质的藏品的话，会进行各种宣传，但是考陶尔德画廊则是“想来就来，不来就算了”的态度。考陶尔德画廊位于伦敦市中心，地理位置十分优越，很容易找到，就在河岸街的伦敦国王学院旁边，著名的萨默塞特宫（Somerset House）的一个附属建筑里。



考陶尔德画廊的入口是萨默塞特宫大门旁边一扇像是侧门的倾斜小门，而且因为没有在入口处显眼地标出考陶尔德画廊，所以若不是决意要去的话，是很难找到的，路过附近时发现这个美术馆后进去参观的可能性几乎没有。考陶尔德画廊也无心宣传，可能是因为他们对考陶尔德画廊现在的状态很满意，它仿佛一座漂浮在伦敦市中心的孤岛，宁静悠闲、无人打扰，所以没有必要费力气宣传考陶尔德画廊的真正价值。

那么，考陶尔德画廊是如何得以收藏这么多印象派作品的呢？考陶尔德画廊里收藏的印象派作品大多来自伦敦现货商塞缪尔·考陶尔德（Samuel Courtauld，1876—1947）的私人收藏。塞缪尔·考陶尔德并非贵族，也不是有名的知识阶层，他经营维多利亚时代风靡一时的英国纤维产业，积累了巨大的财富。

1917年，这位富商参加了英国国家美术馆举办的巴黎印象派画家展，深深地迷上了印象派画家的作品，那时距离印象派画家在巴黎问世已经过去50年了。截至那时，主流评论界对印象派画家的评价还是“奇

怪的画家”。连巴黎都不认可印象派的作品，在当时的伦敦就更没有人了解这些画家的价值了。独具慧眼的塞缪尔·考陶尔德虽从未学习过专业美术的知识，却一眼看出印象派画家的价值，并开始收藏他们的作品。1922—1929年，他陆陆续续买下塞尚的《有丘比特石膏像的静物》、马奈的《草地上的午餐》、雷诺阿的《包厢》等印象派画家的作品，甚至说服英国国家美术馆买下修拉采用点描画法创作的《阿涅尔的浴者》和凡·高的《向日葵》。如今这两幅画是英国国家美术馆里最具人气的作品，或许他们应该给塞缪尔·考陶尔德颁发一个感谢奖状。

考陶尔德在购买作品的时候，从不征求专业评论家和画商的建议，只征求妻子和女儿的意见。他如果对作品有直觉的好感，会把作品借来挂在自己家的卧室里，看上好几个月，每天欣赏再欣赏，如果他觉得自己与那幅作品产生真正的共鸣，就会买下，这才是真正的收藏家的姿态。考陶尔德最喜欢马奈、莫奈、雷诺阿、塞尚、高更和凡·高等画家。20世纪前期，这些画家还尚未出名就被考陶尔德看中，可见他敏锐的慧眼和独到的见解。

考陶尔德认为自己费尽心血收集来的藏品不应该只和家人一起分享，于是他和几个朋友一起建了一所以自己名字命名的艺术院校——考陶尔德艺术学院（The Courtauld Institute of Art）。他还创立学校的附属画廊，将自己的藏品都捐赠出来，此后又加上罗伯特·威特（Robert Witt）、罗杰·弗莱（Roger Fry）、马丁·康韦（Martin Conway）的藏品，画廊终于在1932年以考陶尔德画廊的名字与大众见面。考陶尔德画廊原本位于大英博物馆所在的布鲁姆斯伯里区（Bloomsbury），1989年搬到了萨默塞特宫的附属建筑里，就是它现在所在的位置。

20世纪法国美术史上最重要的人物是巴勃罗·毕加索（大多美术史学家应该都会表示认同），在我看来，20世纪英国美术史上最重要的人物应该是塞缪尔·考陶尔德。他虽然不是画家，不是美术批评家，但作为收藏家，他以独到的慧眼和敏锐的感知能力将宝石般的藏品留在了伦敦。有句话这样说：“法国的艺术家多，而英国的艺术支持者多。”凡是

来过考陶尔德画廊，在这幽雅寂静的氛围中屏息凝视欣赏过马奈和莫奈、雷诺阿、塞尚、高更和凡·高作品的人，应该都会举双手赞成我的观点。

偶尔会有朋友拿着旅游手册问我：“下周我要去伦敦玩四天，去哪儿玩比较好呢？”我会不假思索地翻开旅游手册中考陶尔德画廊这一页，画上一个大圈圈和三颗星星，然后告诉朋友：“别的著名景点都可以不去，但这里一定要去看看，这里才是伦敦隐藏的真正的宝石，去过这个画廊，才能知道伦敦到底是个多么美丽的城市。”

这本书原本想为大家介绍“伦敦的名画，以及这些名画中隐藏的英国历史故事”，但考陶尔德画廊的代表作大多与伦敦无关，是印象派画家在法国创作的作品。然而，虽然考陶尔德画廊的藏品与本书的主题相差甚远，我还是想要向大家介绍这个画廊。19世纪后期印象派画家见证了时代从近代到现代的跨越，从那些离开画室在野外素描的印象派画家的眼中，可以切身体会到“摩登时代”的开始。在考陶尔德画廊的印象派画家的作品中，除了可以看到印象派画家对光和大气流动的捕捉和描绘，还能发现画家眼中有趣的摩登时代。



人们戴钻石项链并非想要展现项链的闪耀，而是为了让戴项链的人看起来更加美丽。同样，考陶尔德画廊的存在让伦敦这座历史悠久的城市更加灿烂耀眼。

画家眼里的摩登

爱德华·马奈

《草地上的午餐》

复制品/1863—1868年/布面油画/89.5cm×116.5cm

每一位来到考陶尔德画廊的人看到这幅画，都会大吃一惊，这就是著名画家爱德华·马奈的《草地上的午餐》，它被高高地挂在画廊的一个展厅里。估计看到这幅画的人，都会问：“咦，好像有点儿不对，这幅画不是在巴黎的奥赛美术馆吗？”一些眼尖的参观者甚至可能会质疑：“这幅画原本就这么小吗？”

这个问题问得好！马奈的这幅《草地上的午餐》拉开了印象派时代的帷幕，现收藏于法国奥赛美术馆，尺寸为208cm×265.5cm。考陶尔德画廊里收藏的这幅《草地上的午餐》还不及原作大小的一半。但是不管怎么看，这幅画就是马奈的《草地上的午餐》，难道考陶尔德画廊是故意展出一幅复制品吗？



爱德华·马奈/《草地上的午餐》

考陶尔德画廊收藏的这幅《草地上的午餐》其实是马奈亲自创作的复制品。1863年，马奈将这幅画送往巴黎的沙龙展，遭到落选，却在“落选者沙龙”上轰动了整个法国画坛。这幅画虽然参考了提香·韦切利奥、乔尔乔内、拉斐尔等画家的经典巨作，但19世纪的评论家和大众仍然无法理解小腹下垂、大腿粗壮、毫无美感的裸体女人和衣冠楚楚的绅士并排坐在草地上的“古怪”画面。无论怎么看，这幅画中女人的裸体形象都不像女神般优雅完美，也不属于鲁本斯和安格尔擅长画的丰满柔美、线条流畅的女性形象。马奈画中的裸体就是“光着身子的女人”，不是神话故事中的女神，而是现实生活中的真实女人。“光着身子的女人和绅士们”坐在一起的画面，看起来十分淫乱。两位绅士正专注地聊天，而旁边的裸体女人则望向观者，似乎在问：“看什么看啊？”那挑衅

的眼光不免引起观者的不快。

正因如此，马奈被称为“淫乱画家”，为人所诟病，与此同时，他也成长为印象派画家的领军人物，深深地影响着一群以巴黎为中心的年轻画家。但马奈并不怎么喜欢印象派这个称呼，将他称为印象派画家，也确实有些勉强，因为包括莫奈与雷阿诺在内的大多印象派画家非常重视室外的光线，换句话说，他们很在乎自然光线对绘画对象产生的影响，而马奈几乎没有在户外画过一张素描。这幅《草地上的午餐》的创作地点也是画室，而非户外。

我们再回到一开始的那个问题，为什么备受批评的《草地上的午餐》的复制品会挂在考陶尔德画廊呢？很多画家在画大幅作品之前，会先画一些素描或草稿作为练习。（考陶尔德画廊收藏了修拉在画《大碗岛星期天的下午》之前用作练习的二十多张草稿。）马奈是否也是先画了这幅草稿图后，再创作了那幅参加沙龙展的巨作呢？

不，马奈是先画了奥赛美术馆里收藏的《草地上的午餐》之后，才画了这幅收藏于考陶尔德画廊的作品。根据X射线投射的结果显示，奥赛美术馆里的《草地上的午餐》有无数画笔修改的痕迹，但是考陶尔德画廊的这幅作品几乎没有任何修改的痕迹。马奈是在大画布上画完作品之后，又在小画布上画了一遍，而且几乎找不出这两幅画的区别，这就证明马奈是比照着大画布上的《草地上的午餐》，完成了这幅小型作品。

马奈之所以又画一幅一模一样的《草地上的午餐》，是因为好友里佐尼将军拜托他把这幅画画得小一点儿，无法拒绝朋友请求的马奈只好又画了这幅小版的作品。总之，能够在考陶尔德画廊欣赏到这幅传说中印象派的代表作，可谓意外之喜。希望那些不理解考陶尔德画廊为什么挂着一幅《草地上的午餐》复制品的游客在看完这篇文章后，能消除这个小小的误会。

爱德华·马奈

《女神游乐厅的吧台》

1881—1882年/布面油画/96cm×130cm

《女神游乐厅的吧台》挂在考陶尔德画廊最大的展厅中。我认真凝视着这幅画，旁边有些游客一动不动地站在原地，有些游客则坐在这幅画前面的椅子上，都在安静地欣赏这幅作品。如果真的存在“与名画的对话”，那我们应该正与画中的人物对话。《女神游乐厅的吧台》里身穿黑色礼服、站得笔直的女人（模特儿是现实中的女神游乐厅的招待女郎）正默默地和我们对视，她的脸上没有任何表情，那副不笑不哭的表情里折射出日复一日工作带来的疲惫。

《女神游乐厅的吧台》融合了马奈可以发挥的所有摩登元素：酒吧、女人、夜晚、黑色等等。透过酒吧招待女郎身后的镜子，可以看到整个女神游乐厅华灯闪烁、人声鼎沸，戴着丝绒礼帽的绅士和衣冠楚楚的女士坐在耀眼的灯光下喝酒，左侧有人在表演杂技。女神游乐厅是19世纪末巴黎赫赫有名的高级夜总会。



爱德华·马奈/《女神游乐厅的吧台》

面无表情的招待女郎正在接待一名男子，从她身后的镜子中，可以看到她旁边站着一名留着小胡子的绅士，两个人可能正在交谈。可招待女郎的内心早已疲惫不堪，正如她那张写满疲倦的面孔，她想下一秒就逃离这个代表巴黎夜生活的喧嚣吵闹的地方，可她一天的工作似乎还没有结束。或许女郎还要跟随面前这位绅士，前往并不情愿的“第二场”完成剩下的工作。（当时包括女神游乐厅在内的巴黎夜总会里的招待女郎都是通过性交易赚钱。）招待女郎想要用力隐藏的疲惫并没有逃过马奈敏锐的眼睛。

对于马奈最后一幅巨作（这幅画完成于马奈去世的前一年，即1882年）中的种种疑团，美术史家众说纷纭，其中最让人感到疑惑的便是“马奈为何要用不同的角度来描绘招待女郎的正面和背影”。女郎身后

的墙上挂有一面大镜子，所以我们可以同时欣赏到女郎的正面模样和酒吧里喧嚣嘈杂的镜像。

画中右侧镜子里映射出的女郎背影稍稍朝右倾斜，要想呈现这样的镜像，她不应该是面朝观众，而应该是面朝左侧方向。X射线投影结果显示，这幅画下面的草图上的女郎身体微微左倾，但马奈在拿起画笔的那一瞬间改变了想法，改画成了女郎面朝观者的样子。换句话说，马奈是故意用扭曲的角度刻画了真实的女郎和镜像里的女郎。

马奈为什么做出这样的选择呢？对此各界说法不一，在我看来最具说服力的一种说法是马奈想要通过招待女郎面朝观者的样子，深刻地再现“她置身人群中的孤独”。画中的招待女郎年轻貌美、装扮时尚，紧身的黑色礼服将她丰满的胸脯和纤细的腰身展露得一览无余，脖间硕大精美的项链、耳朵上小巧玲珑的耳坠、华美绮丽的胸花和蕾丝，无一不彰显其华丽。外表光彩照人的招待女郎是否拥有同样愉悦幸福的生活呢？她的面无表情，说明了一切。为了赚钱维持生活，她不得不强忍着一阵阵袭来的疲倦，应付自己根本没有兴趣的男人。

这正是画家马奈想为我们展现的景象——资本主义刚开始盛行的大都市巴黎纸醉金迷的夜生活和其中一些人身不由己的身影。比起喧闹华丽的酒吧，晚年的马奈更被在纸醉金迷中显得更加孤独的女人吸引。女郎面前的桌子上摆放着五颜六色的酒瓶和花朵、熟透的黄橙，这些都与招待女郎黑色的礼服形成鲜明对比，也更好地反衬出女郎内心的荒凉。

整幅画中我喜欢的是女郎的黑色礼服。马奈喜欢用其他画家忌讳的黑色，以给人一种都市干练的感觉。这套黑色礼服加上镜像，几乎占据了整幅画的一半。在画的中央大胆地使用黑色，可见马奈技法的娴熟。在创作这幅画的那段时间，马奈赋予了黑色以另外一个寓意——死亡近在咫尺。马奈更喜欢通过年轻貌美的招待女郎和她身上固有的孤独和忧郁，在这个世界留下自己的痕迹。

每次去考陶尔德画廊，我一定会定睛欣赏这幅《女神游乐厅的吧台》。画中的风景是印象派和现代主义悲伤唯美的结合，周围的醉汉不

停地大声吵闹，然而身处喧嚣的现实世界的招待女郎却沉浸在自己的思绪里。周围的噪声被她自动过滤掉，空气瞬间一片寂静，我也被带入那个无声的世界，那片寂静也笼罩在整个考陶尔德画廊的展厅中。可能正因为如此，站在《女神游乐厅的吧台》前的观者，都像画中的女郎一样表情萧瑟孤独。

我突然觉得招待女郎那张面无表情的脸和某个人很像，仔细一想，这正是每天早晨上班时在挤得水泄不通的地铁里经常看到的表情。因为现代人已经适应了生活的疲惫，反而感受不到疲惫，这般悲伤的面孔，正是招待女郎的样子。一个世纪之前，马奈就已经捕捉到了现代人的疲惫，并将其呈现在画中，每想到这里，对大师的敬畏感就油然而生。

卡米耶·毕沙罗

《洛德希普林恩火车站》

1871年/布面油画/44.5cm×72.5cm

1870—1871年普法战争期间，为了躲避征兵入伍的卡米耶·毕沙罗（Camille Pissarro，1830—1903）和莫奈一起来到伦敦，在这里小住了一段时间。对于每日生活在耀眼阳光下的法国画家来说，伦敦阴郁的雾气和浓重的雾霾、一年四季阴雨连绵的天气无一不是新奇的异国风景。画家将对英国的印象融入画板上，毕沙罗画的火车站作品便是其中一幅。

洛德希普林恩火车站现在已经不复存在，它曾是英国水晶宫（Crystal Palace）线上必经的一站。1851年，在伦敦海德公园的水晶宫里举办了第一届世界博览会，水晶宫是19世纪具有跨时代意义的现代建筑（1936年，这座名震一时的建筑毁于一场大火，化为一片灰烬）。由于墙壁和房顶全部由玻璃和铁两种材料构成，从建筑物外面可将内部一览无余，故被誉为“水晶宫”。世界博览会上琳琅满目的展品吸人眼球，通体透明、宽敞明亮的水晶宫本身也是为人津津乐道的话题，洛德希普林恩火车站里总是挤满前往水晶宫参观的游客。



卡米耶·毕沙罗/《洛德希普林恩火车站》

19世纪70年代，印象派画家找到了一种让人印象深刻的新素材，那便是工业革命和现代的产物——火车。毕沙罗看到英国国家美术馆里透纳的《雨、蒸汽和速度——西部大铁路》之后，发现火车是非常有魅力的主题。毕沙罗一下子迷上了透纳画笔下那穿过充满雨水和蒸汽的空气、风驰电掣般驶来的火车。他决定参照透纳的作品进行创作，走到家附近洛德希普林恩火车站南边的桥上俯视整个火车站，画下刚刚进站的火车。莫奈回到巴黎之后，在1876—1877年创作了12幅有关巴黎最古老的火车站圣扎拉尔站和火车的系列作品，名为“圣扎拉尔火车站”。

说实话，毕沙罗的《洛德希普林恩火车站》（*Lordship Lane Station*，*Dulwich*）和透纳笔下打破常规的火车有所不同，透纳画的是正在奔驰的火车，捕捉的是它的速度，而毕沙罗则刻画了火车在站里停留时的样子。在毕沙罗的画里感受不到火车的速度、噼里啪啦滴落的雨点和潮湿的雾气，换句话说，这幅画里没有《雨、蒸汽和速度——西部大铁路》的生动感。一般以火车为主题的画作，不应该都会刻画火车奔

驰的样子吗？在我看来，毕沙罗想要为我们展现的是火车站和沿铁路两侧铺展开来的伦敦近郊的风景。火车驶入原本宁静的村庄，意味着这个小小的村庄马上也要成为大都市伦敦的一部分了。

整幅画的背景采用沉静安宁的绿色和褐色，即使是在白天，也几乎看不出太阳光线的变化，毕沙罗想要通过沉静的色彩来表现英国独有的混浊的空气。蒸汽火车头上冒着一串白烟，里面的水蒸气很快就与灰蒙蒙的天空融为一体，而几乎占据了半个画布的天空覆盖着厚重的灰色云彩。创作这幅作品时，毕沙罗或许会思念巴黎明媚的阳光。这些沉静色彩的使用，也使得画中央的黑色蒸汽火车显得更加突出。

《洛德希普林恩火车站》创作于透纳的《雨、蒸汽和速度——西部大铁路》之后，莫奈的《圣扎拉尔火车站》之前。与另外两幅以火车为主题的作品相比，它在美术史的价值上稍逊一筹，但素净雅致的风格别具一格。若你曾乘坐蒸汽火车到过英国乡间小巷，会发现虽然已经过去了一个多世纪，英国的乡村风景依然像画中一样，绿色和褐色相互交融。法国画家毕沙罗虽然仅在英国住了短短一年，可他的作品早已超越了英国本土画家，准确地再现了英国的田园风光。虽然工业革命过去了一个世纪，英国正迈入摩登时代，可在毕沙罗眼里，英国依然没有丢失沉静安稳的味道。

皮埃尔—奥古斯特·雷诺阿

《包厢》

1874年/布面油画/80cm×63.5cm

雷诺阿和德加作品里的女人可谓有天壤之别，虽然两位画家都喜欢画劳动阶层的女人，而非贵族女人。（可能有人会问，德加画笔下的芭蕾舞演员属于劳动阶层吗？在19世纪，芭蕾舞演员属于受人歧视的行业。）雷诺阿画笔下的女人大多丰满自然，散发着纯真的美，而德加笔下的女人则给人疲倦痛苦的感觉。简单来说，就是雷诺阿的女人貌美如花，而德加的女人丑不堪言，正因为这一点，我很喜欢这两位画家刻画女人的作品。在考陶尔德画廊对比欣赏马奈和莫奈相互影响的作品，或者艺术观大相径庭的高更和凡·高的作品、按照自己的方式描绘女人的雷诺阿和德加的作品，是格外有趣的事情。

1925年，塞缪尔·考陶尔德买下奥古斯特·雷诺阿的《包厢》和马奈的《女神游乐厅的吧台》，这也是他最昂贵的两件藏品。1874年，雷诺阿的这幅作品展出于第一届印象派画展，对此我一直有个疑问：雷诺阿为什么选择这幅作品参展呢？《包厢》似乎与印象派画家的“印象派”相差甚远。举例来说，印象派的代表作莫奈的《日出·印象》也参加了第一届印象派画展，这幅画捕捉到了户外光影浮动的瞬间，完成速度也极快。让我们再来看看印象派画展上的这幅《包厢》，它既不是创作于户外，也没有受到光影浮动的影响，而且雷诺阿在女人的表情、发型和礼裙装饰等细节的部分下足了功夫，并非“沙沙”几笔完成的作品。可能是因为“包厢”这种现代素材，才让这幅画得以参加印象派画展，因为当时的印象派画展比巴黎的任何画展都要新锐前卫。



皮埃尔—奥古斯特·雷诺阿/《包厢》

《包厢》的女主人公身穿黑白相间的连衣裙，戴着贡缎手套，胸前

和头上戴着鲜花，可这位丰满优雅的贵妇人实际上是蒙马特区的尼尼·洛佩斯（Nini Lopez），坐在这个女人身后的正是雷诺阿的弟弟艾蒙德，可能两个人正坐在歌剧院的二层包厢里。女人的手中拿着小型望远镜，由此可看出两个人正在欣赏歌剧或芭蕾，但是女人应该坐在舞台的另一侧一楼观众席的后方。（根据光的方向，舞台应该位于女人的左下方）。女人的表情里没有欢喜，也没有忧郁，而是漠不关心的样子。她身后的男人则对舞台完全没有兴趣，拿着小型望远镜望向三楼的客座，莫非三楼有美女？

从这幅作品的各个地方，都可看到雷诺阿娴熟的画技。我很喜欢黑白相间礼裙的大胆设计，仔细观察裙子的黑色，会发现雷诺阿使用掺入蓝色的黑色颜料来展现光的明暗对比，手笔细致柔和，花朵和珍珠项链的质感表达也是大师级别的。

因为雷诺阿没有接受过美术教育，完全靠自己天生的才能和努力成为大师，所以每当看到他的画，我都不由发自内心地感慨，所谓的天才就是这样子的啊。至少在雷诺阿的作品中，找不到任何粗糙和生硬的痕迹。因为生活对于他来说，一直是温暖和愉快的，而画画是他亲同手足的好友。与其他印象派画家不同，雷诺阿没有换过爱人，没有饱受贫困和批判之苦，没有与人拼死搏斗，只是安安分分地做画家，收获了一定名声和地位，并与妻子阿林（Aline）白头偕老，这种安稳的生活让他的作品里自然而然地流露出温暖之情。

歌剧院的包厢一直是19世纪后期画家喜爱的主题，它不仅展现出走向“摩登”时代的19世纪70年代巴黎人的干练风格，而且再现了剧院特有的强烈光线和明暗对比，以及观看歌剧或芭蕾时观众的瞬间表情，可谓颇有魅力的主题。

雷诺阿想要通过这幅画表达什么呢？有些评论家认为是“浪费青春的瞬间”的道德性主题，因为贵夫人般装扮华丽的模特儿实际上是陪同有钱人出入上流会所的巴黎高级妓女。相反，有些人则认为雷诺阿是想描绘歌剧院和贵族优雅华美的身姿。到底哪种说法更接近事实呢？我更

愿意相信是后者，因为整幅画优雅精致，并不符合“年轻、放纵、堕落”的沉重主题。可能是因为了解画家雷诺阿乐天派的积极心态，在我眼里，就连贵妇人脸上那一丝忧愁的神情也是优雅美丽的。

埃德加·德加

《两个芭蕾舞女》

1874年/布面油画/61.5cm×46cm

每当看到埃德加·德加的作品，我都会下意识地为他“了不起的构图”感叹不已。在德加的画中，模特儿往往不会站在画的中央，特别是他耗尽一生心血描绘的芭蕾舞者更是如此。德加画中的芭蕾舞者有的在挠身子，有的正在脱舞鞋，有的则是在舞台后面疲倦地等待上场。德加并没有表现芭蕾这种艺术带给人的那种非现实的、优雅的、精灵般的感觉，他眼中的芭蕾舞者，只是完成工作的劳动者而已。仔细看的话，你会发现德加画中的芭蕾舞者大多是朝天鼻，或者是小眼、歪嘴。

即便如此，德加画中的芭蕾舞者仍给人优雅的感觉，那是青春和肉体给予的人类本真的美。她们强忍着疲惫跳舞，姿势毫不优美，更接近扭曲，天才画家却能从她们身上挖掘到美的存在。



埃德加·德加/《两个芭蕾舞女》

《两个芭蕾舞女》（*Two Dancers on a Stage*）这幅画也是如此，从某种角度来看，这幅画更像是一张没有拍好的芭蕾彩排的快照。舞台地板占据了大部分画面，右侧芭蕾舞者的手腕被外框裁没了。拍摄人物照的最基本常识之一便是“尽量不要切掉人的胳膊和腿”，而德加故意将芭蕾舞者的左臂裁到画布之外，正是因为这种独特的构图，反而为这幅画注入了生命力。换句话说，这幅画看起来像是芭蕾公演过程中瞬间拍下的快照。

图中的两位芭蕾舞者并非芭蕾表演的主人公，而是群舞里的舞蹈演员，因为她们身后就是舞台背景和边缘区域，而主人公是不会站在舞台的一个小角落里跳舞的。但如果是群舞的舞蹈演员，应该和别的演员一起排得密密麻麻的，但左侧的舞蹈演员前方的舞台空空如也，所以这可能不是实际表演，而是取自舞台彩排时的场景。

站在左侧的芭蕾舞者的姿势非常优雅，但是仔细一看，会发现她长得十分丑陋，额头和嘴巴突起，翘天鼻也是塌的。对此，有些苛刻的评论说：“这哪儿是人，明明是类人猿嘛。”德加不可能不知道这件事情，但有种说法是德加有可能故意将芭蕾舞演员的脸画成了类人猿，通过“没有进化好的脸”，来表现出她们不属于上流阶层。若真是如此，在成为一个优秀的画家之前，一定要先是一个有头脑的人。

《两个芭蕾舞女》与雷诺阿的《包厢》一样，都创作于1874年。如果说是偶然的一致，这未免太微妙了。虽然两个人都是以劳动阶层的女子为模特儿，而且都选用了同样的主题“剧院”，但风格截然不同。雷诺阿是刻画出女性这种存在所拥有的梦幻般永恒优雅的美丽，而德加画中跳舞的芭蕾舞者都非主人公，她们只是观众眼中那个站在小角落的无名小卒罢了。这些不漂亮的女孩子只是群舞演员，而非舞蹈水平出众的主人公，默默地站在舞台的角落翩翩起舞，这便是德加画笔下的芭蕾舞者。即便如此，在跳舞的女子身上，仍散发着青春和女性本真的美。德加塑造了她们不完美的外表，却赋予了其最美的灵魂。他的视线冷峻又温暖，这种奇妙的矛盾，正是从别的画家身上找不到的、德加的独特魅

力。

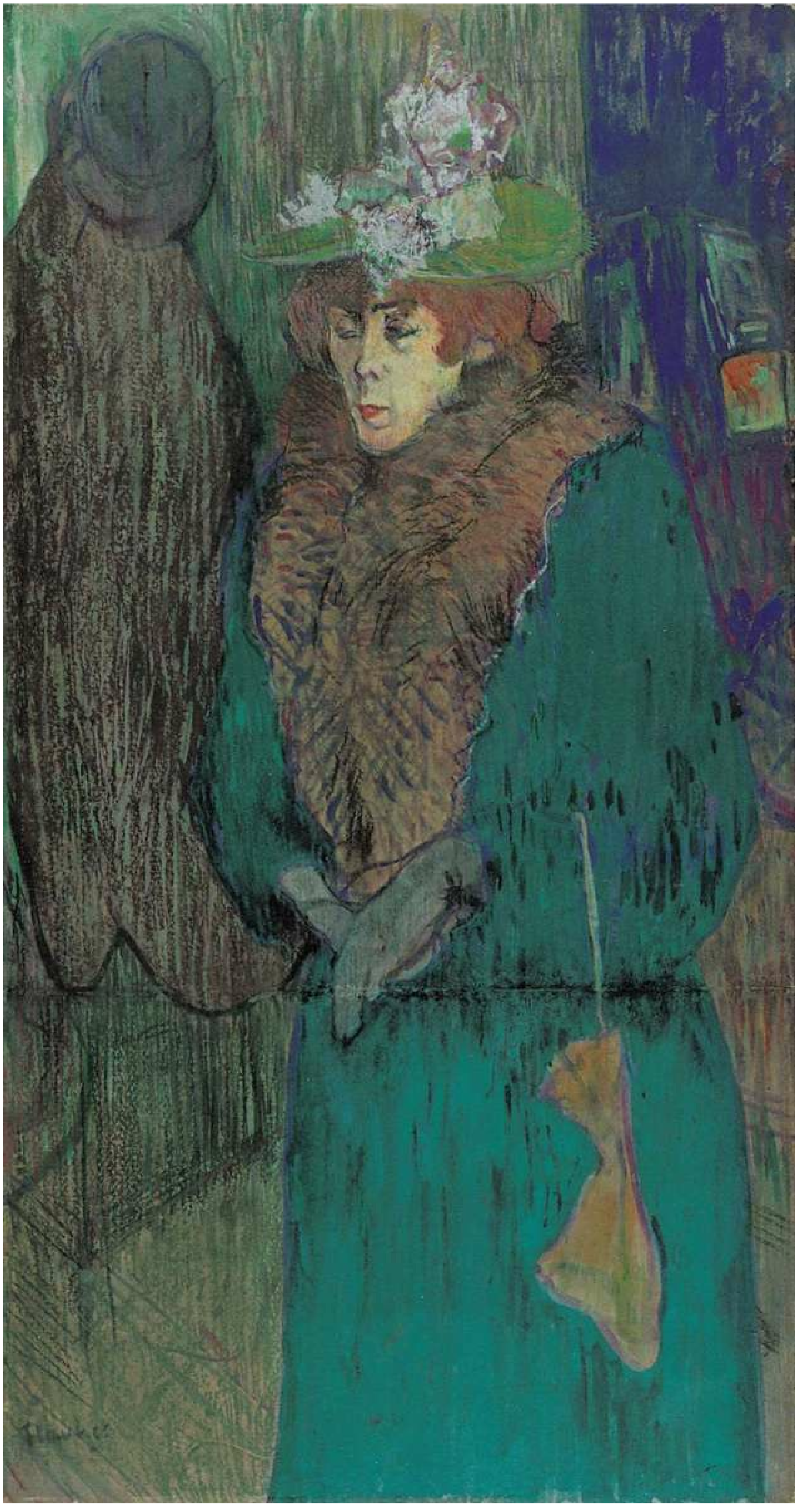
亨利·德·图卢兹—罗特列克

《珍妮·阿弗莉走进红磨坊》

约1892年/木板油画加彩蜡/102cm×55.1cm

传说中的著名画家亨利·德·图卢兹—罗特列克被称为“不幸的侏儒画家”，但能看到他的真迹的机会不是很多。因为罗特列克出生在法国阿尔比的贵族家庭，他的作品大多收藏在故乡的个人美术馆里。这一点让人感到遗憾，若不是罗特列克的粉丝，很难特意跑到法国南部的阿尔比去欣赏他的作品。毕加索和莫奈也有个人美术馆，但是他们年过七十，留下了很多作品，而作品不多的罗特列克30多岁就离开了人世，而且他的大部分作品都留在阿尔比，在巴黎、伦敦和纽约这种大城市的美术馆里很难看到他的作品。可能是为了弥补观者的遗憾，考陶尔德画廊买下了罗特列克的几幅画作，来这里参观的朋友有幸可以欣赏到他的作品。

《珍妮·阿弗莉走进红磨坊》这幅画的模特儿是巴黎夜总会红磨坊的红牌舞娘珍妮·阿弗莉。她是红磨坊的头牌舞者，也是罗特列克的朋友，所以罗特列克以她为原型，创作了不少画作和海报。其中一幅是阿弗莉高高地抬起一条长腿，跳着著名的康康舞的海报。



亨利·德·图卢兹—罗特列克/《珍妮·阿弗莉走进红磨坊》

这幅画中的珍妮·阿弗莉与海报中华丽的形象有些不一样，她和普通女人一样穿着朴素的大衣，戴着手套，匆匆走进夜幕降临时的红磨坊的大门。她左侧挂着的绅士的帽子和外套，代表了今晚特意来看她演出的男性顾客。

罗特列克在这幅画中，采用了实验式的创作方法。先用蓝色的油画颜料画完背景之后，又在上面涂了一层彩蜡，因此珍妮·阿弗莉的蓝色外套和带有花朵装饰的帽子上多了一层独特的条纹，好像用颜料揉搓过似的。弥漫整幅画的昏暗色彩，正是重复使用这两种材料的结果。

罗特列克可能希望通过两种材料的混用，营造出弥漫整幅画的昏暗感。整幅画里感受不到光线，这种不透明的昏暗色调，让人联想到深夜漆黑的歌剧院大门。只有珍妮·阿弗莉的脸上能看到一丝微弱的光线，而她却沉浸在无从知晓的思绪中。乍一看，珍妮·阿弗莉不像是歌剧院的舞蹈演员，而是平凡的中年妇女。画家好像在告诉我们，她在成为华丽的聚光灯下的主人公之前，也只是一个忍受疲惫生活的上班族而已。

亨利·卢梭

《收费站》

约1890年/布面油画/40.6cm×32.75cm

如果说画会给看它的人带来梦，那让我做梦的画家便是亨利·卢梭。他的画既梦幻，又令人愉悦，既现代，又带有原始气息，因此总是将我带入欢乐的想象世界。英国国家美术馆里的《热带风暴中的老虎》和收藏在考陶尔德画廊的《收费站》（*The Toll-gate*）正是这样的作品。整幅画的色彩明亮绚丽，像是用丙烯颜料制成，我常常会在这幅画前站上好久，思考这个没有接受过正式美术教育的男人，为何年过四十之后，突然转型成了画家。

画中的收费站看似是一片宁静的田园风光，但其实对于卢梭来说，这并非心旷神怡的风景。这幅作品在1886年的独立派沙龙展上展出，而卢梭在转型成为画家之前，只是在巴黎近郊的一个收费站里工作的收税员。用现在的话说，他就是一个生活没有希望和乐趣的低级公务员。在收费站工作了20多年之后，四十不惑的卢梭开始在各个展览会上展出作品，开始了他的画家生涯。但他不像高更那样抛妻弃子，逃到原始的世界，他还有七个孩子需要抚养。直到49岁（1893年）退休之前，他一直在收费站工作。



亨利·卢梭/《收费站》

卢梭的画之所以独特，多半是因为他没有接受过任何美术教育，完全靠自学成才。卢梭本人也曾说过，“大自然是我唯一的老师”。但有趣的是，他的老师并不是“真正的大自然”。卢梭最喜欢画热带雨林和沙漠，但他从来没有去过热带雨林和热带地区。正如高更的画一样，卢梭画中的原始世界和自然，并非现实生活中的自然，而是他想象出来的自然世界。

正因如此，卢梭的作品虽然原始，但多带有现代气息。尽管他已经尽可能地简化事物的形态，选用鲜艳的原色，但他的作品更接近“现代”，而非“原始”。除了这幅可爱的《收费站》之外，还有很多类似的作品。在这幅画中，卢梭故意忽视了远近法（有种说法是他真的不知道有远近法这种东西）。远处的收税员和近处的收税员大小相同，收费站另一头的工厂烟囱为画中加入了“现代”的感觉。

但是仔细一看，会发现这幅画有些奇怪。“收费站”指的是从别的城市进入市内的入口，那收费站应该位于嘈杂的马路中央，但卢梭画笔下的收费站仿佛处于一片梦境般宁静的村庄之中，没有过往的行人和马车、汽车，只有两名收税员像模型一般安静地站在那里守门。因此，这幅画中似乎隐藏着奇妙的寓言故事。画中的收费站，莫非是画家的梦境？但我觉得这幅画可能是卢梭内心期待的理想的工作环境，每天不会因为来往的行人而辛苦地工作，画家独自一人在无人闲适的收费站中……若能将工作了20年以上的职场想象成如此独特的样子，那卢梭一定是个非常幽默的人。

然而当时的艺术界对卢梭，没有那么友好。即使受到了“像是小孩涂鸦”的批判，卢梭还是一直坚持参加独立派沙龙展，他相信主流画坛会肯定他的作品。亨利·马蒂斯（Henri Matisse）、毕加索等年轻的同龄画家和诗人阿波利奈尔都对他表示认可（毕加索还买过卢梭的画），然而主流艺术界对卢梭的作品一直没有兴趣。退休之后，卢梭租下了一间小画室画画。为了维持生计，他还曾在街头演奏小提琴。

卢梭和高更一样，都是年过四十之后才转型为画家，生活经历充满

了戏剧性。高更与家庭闹翻，离开文明世界，跑到了遥远的塔希提。正因为这种戏剧性的转变，高更才像凡·高一样成为传说中的画家。虽然卢梭的处境和高更相似，但是在他的画中看不到沉重悲观的价值观。即使是描绘过去辛苦的工作环境，卢梭也没有丢掉乐观的心态。他的作品好像在告诉我们，虽然生活饱受煎熬，但是做梦是我们生而为人的特殊权利，这也是我在卢梭的画中发现了梦，并从中得到温暖慰藉的原因。

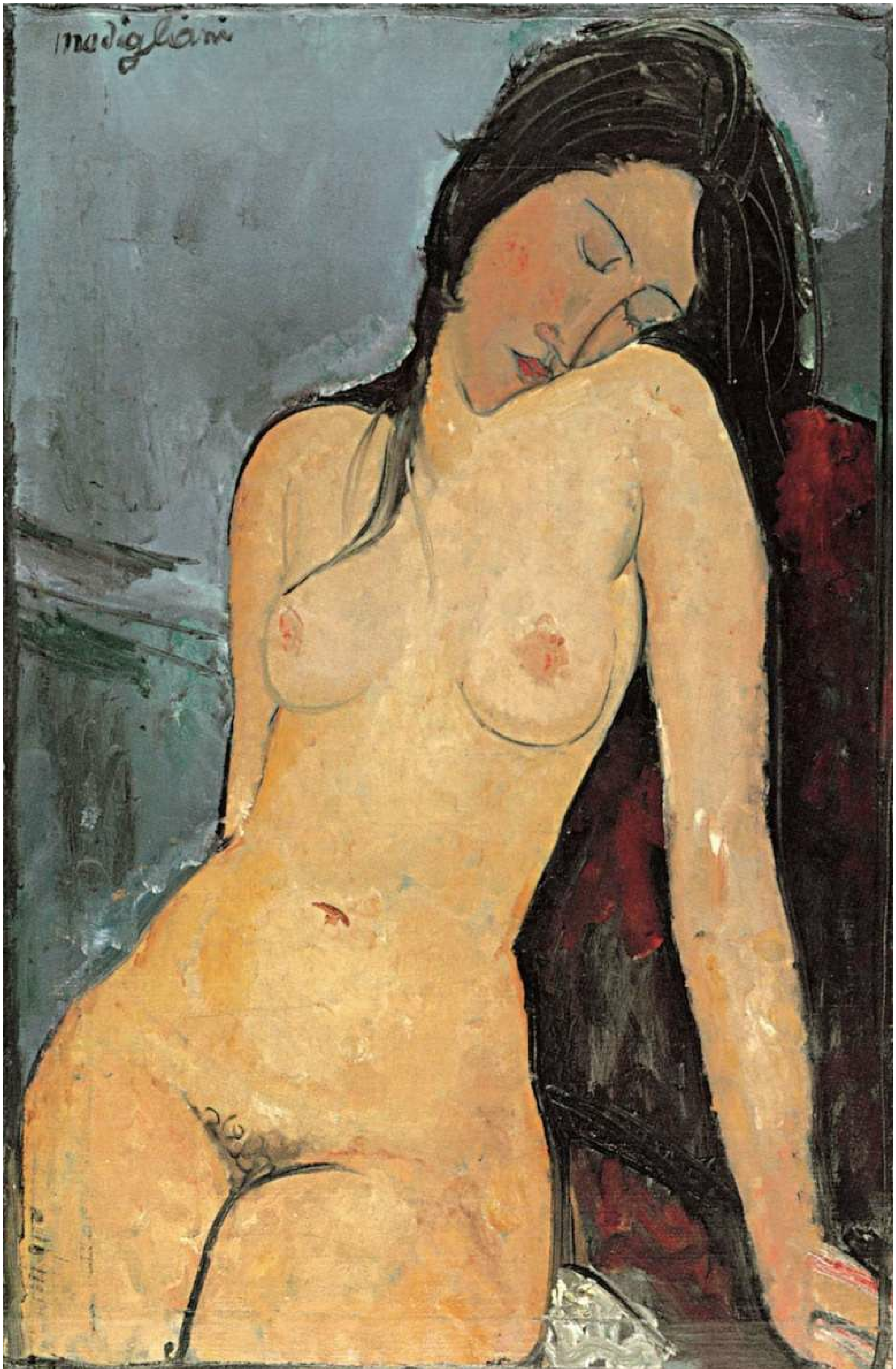
阿美迪欧·莫蒂里安尼

《坐着的裸妇》

约1916年/布面油画/92.4cm×59.8cm

这幅画是印象派作品收藏家塞缪尔·考陶尔德收藏中少有的20世纪先锋派的作品。画家阿美迪欧·莫蒂里安尼（Amedeo Modigliani，1884—1920）来自意大利，曾在巴黎蒙马特区画画。在他短暂的画家生活中，只画了女人的肖像画，是一位个性独特的画家。他画中的女主人公有着纤细的脖子和不均匀的长脸，评论家们认为画家通过肖像画传神地展现出现代人的不安和哀愁，但在当时，艺术界还未如此开明，他是以毕加索为首的蒙马特“洗衣船”（Bateau-Lavoir）小组中作品最不畅销的画家，而且因贫穷、疾病和酒瘾，在1920年去世，享年36岁。

画家莫蒂里安尼曾误入“歧途”。1916—1917年，他沉迷于雕塑和裸体，并在1917年12月3日举办第一次也是最后一次个人展，来展出这些作品。不巧他的个人展只开了一天就被强制叫停了，因为他办画展的贝尔特·维耶画廊对面正好是警察局。警官们认为画廊橱窗里挂着的莫蒂里安尼的裸体作品很“淫秽”，并威胁说如果不立即撤展，将没收所有作品。


modigliani

阿美迪欧·莫蒂里安尼/《坐着的裸妇》

通过这幅画中沉睡的女人裸体，可以感受到莫蒂里安尼独特的视角。他画中的裸体由单纯粗糙的线条构成，没有传承意大利古典派的传统画风，反而带有一些异国的、热带的感觉。莫蒂里安尼在进行雕刻时，从埃及等非洲地区的女人雕像中获得了强烈的灵感。他的裸体画也明显受到非洲原始雕塑风格的影响，他用粗放的画笔用力刮纸似的方法，描绘出灰色背景和模特儿的皮肤和头发等。这种方式与当时沙龙画家们经常画的“光滑柔和的象牙白般皮肤”大相径庭，也正因这种现代性和写实性，莫蒂里安尼的裸体画受到警察们的误会。这种赤裸裸地展露身体部位的模特儿姿势，所谓的“Hair nude”也是当时社会风俗彻底无法接纳的。

如果莫蒂里安尼不是用裸体画，而是用女人肖像画来办个人展的话，是否可以避免“展览了一天就撤展”的不幸呢？可惜这种贫穷和不幸，跟了莫蒂里安尼一辈子。蒙马特夜晚街道上的女人可怜这个没钱请模特儿的英俊画家，答应做他的模特儿。他经常在蒙马特的一家名为“圆顶屋”的咖啡店里看着来来去去的人画速写，或者阅读但丁或洛特雷阿蒙的诗集。莫蒂里安尼33岁时，与珍妮·海布特同居，享受了短暂的幸福。1918年，珍妮生下女儿，这是他唯一的孩子。体弱多病的莫蒂里安尼在1920年年初因结核性胸膜炎卧病不起，最后不幸去世。两天后，精神错乱的珍妮带着9个月的身孕投河自尽。

无论模特儿是谁，莫蒂里安尼的画都带有一种悲伤的氛围，这幅裸体画也是如此。画中模特儿的头微微侧倾，闭上眼睛，给人一丝浅浅的忧伤。莫蒂里安尼通过自己独特的个性和摩登的感知力来表现这种哀伤的感觉，但是在我眼里，这些悲伤的作品仿佛都在预言这个年轻人不幸的人生，命运多舛的他不仅没有得到世俗的幸福，也没有享受到作为画家的荣誉。

光与大地

保罗·高更

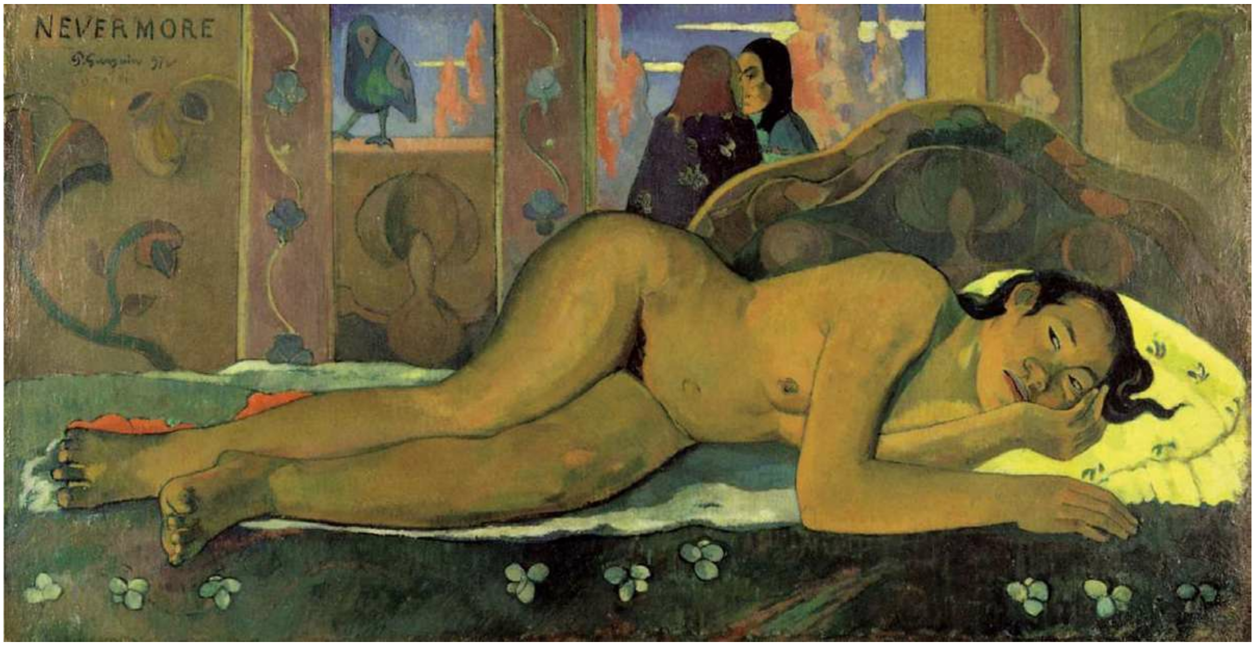
《永远不再》

1897年/布面油画/60.5cm×116cm

《永远不再》是高更塔希提系列作品中的杰作。高更在写给朋友丹尼尔·德·蒙弗雷（Daniel de Monfreid）的信中，对这幅画做了详细的解释。

> 我想描绘失去原始丰满的少女裸体，但不会采用明亮鲜艳的色彩、丝绸和天鹅绒、金色质感。我打算刻意使用昏暗和悲伤的色彩，但会动用各种方法使画面看起来丰富一些。

“永远不再”这个题目取自埃德加·爱伦·坡的长诗《乌鸦》。在这首诗中，乌鸦在诗人家门口发出不吉利的悲鸣，但啼声在诗人听起来，像是英文单词“never more”。高更在这幅画的左上角亲手写上英语“NEVERMORE”作为题目。正如题目中暗示的，画面左侧有一只硕大的乌鸦站在那里，凝视着女人的裸体。躺在床上的塔希提少女神情忧郁，斜着眼偷偷地瞄了瞄乌鸦，她在发自本能地警惕乌鸦所暗示的死亡。画中另外两个女人不知道在小声嘀咕些什么，整幅画透露出一种阴暗忧郁的氛围。



保罗·高更/《永远不再》

《永远不再》的模特儿是高更当时的情妇、塔希提女子帕瑚拉。1896年帕瑚拉开始与高更同居时只有14岁，并在第二年生下女儿，但孩子出生没过几周就离开了人世。失去女儿的帕瑚拉一脸忧郁地躺在床上，而她身后的一只象征死亡的乌鸦望向她的身体。这种阴郁的氛围正符合高更当时的心情，这里没有契约的原始生活令他感到厌倦，连健康状况也发生恶化。如今塔希提不再是高更眼中那个明亮富饶的原始世界，可他已经没有可以回去的地方了。

1893年，高更回到巴黎，开办个人展，展出他在塔希提的作品，但遭到了评论界和他的客户们的连连抨击，说它们是“精神病者的画”“殖民地的美术”等等。转型成为画家之后，高更再也没见过被自己抛弃的妻子和儿女。个人展失败之后，无处可去的高更只好在1895年重新回到塔希提，但这里对他来说，只不过是个流放之地罢了。无处可去的高更被推到孤独的悬崖边上，而年幼的情妇也不能理解高更的心情。《永远不再》暗指高更当时绝望的心境，通过背景中华丽的纹样和帕瑚拉丰满的身材，可以看出身处绝望的高更在画作中寻找安慰，塔希提的原始性仍是高更灵感的源泉。

保罗·高更

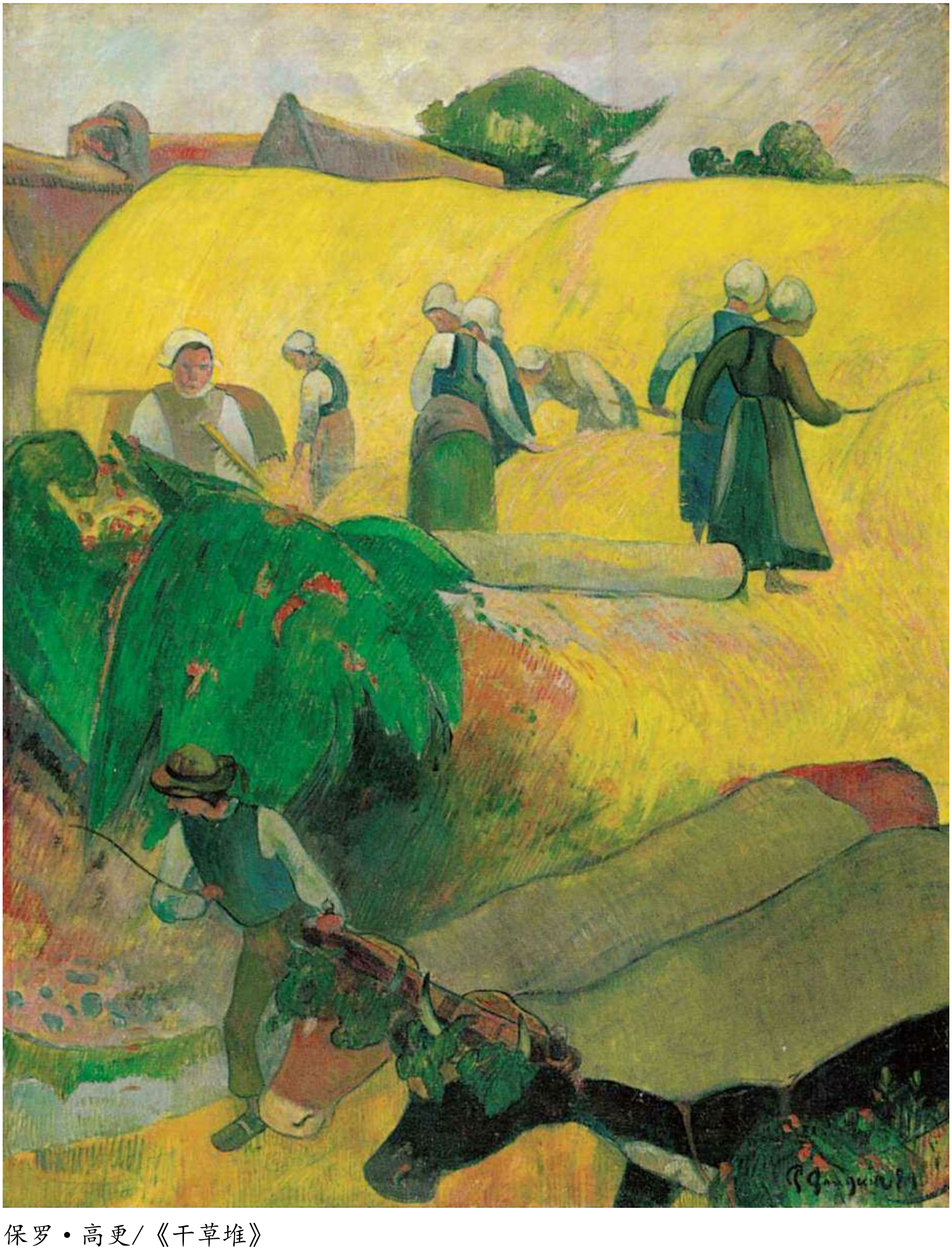
《干草堆》

1889年/布面油画/92cm×73.3cm

1889年，和高更闹翻了之后，凡·高割了耳朵，陷入疯狂崩溃的边缘。同年1月，凡·高在圣雷米的精神病院画了《割耳朵后的自画像》，碰巧考陶尔德画廊里收藏有高更在同一年创作的《干草堆》（*Haymaking*）。仔细比较两位画家的作品，能够依稀辨别出发生过激烈冲突的两位画家艺术观上的差异。

高更描绘了布列塔尼的妇女晾干干草的风景画，这个地方保留了法国很多传统的生活方式。那些身穿传统服饰、干农活的农妇形象，是法国沙龙展上经常能够看到的绘画题材。

但是，看待同样主题的高更的视角却完全不同。他用密密的笔墨描绘了金黄的麦田和堆干草的女人，以及两头黄牛。但是这幅画完全是非现实的，画家将女人的样子画得极其简练，而且完全忽视了远近法。高更笔下的布列塔尼的女人和晒干草的画面描绘的不是19世纪法国的传统农民，而是他想象中的原始世界，仿佛神话般平面简单，而且用强烈的原色来表现闪耀的形而上学的世界。平面简明的形态和强烈的色彩，以及对原始世界的憧憬，正是高更的绘画特点。他是印象派出身，后来受到了毕沙罗和塞尚的影响，画风也超越印象派，走向独树一帜的表现主义。可能在高更看来，还停留在印象派的凡·高的作品已经“过时”了。



保罗·高更/《干草堆》

但最后，凡·高和高更选择了有些相似的方法与这个世界告别。在凡·高发疯之后选择以自杀离开人世的那段时间，高更已经去往另外一个世界、原始的塔希提生活。1891年，高更带着在原始世界里创作的独树一帜的新作品，怀着扬眉吐气重归巴黎画坛的雄心抱负离开了塔希提，可现实并没有他想象中那么顺利。在巴黎屡屡受挫的高更只好又回到塔希提，这次是完全被文明世界驱逐出来，此后他再也没有回到巴黎。

文森特·威廉·凡·高

《割耳朵后的自画像》

1889年/布面油画/60.5cm×50cm

考陶尔德画廊有一个不容忽视的优点，那就是在小小的画廊里可以同时欣赏到高更和凡·高的作品。1888年10月至12月，保罗·高更和凡·高在阿尔勒短暂地同居了一段时间。凡·高梦想有一天能和画家们一起画画、讨论，“在南法的画室生活”。为了实现这个梦想，他来到阿尔勒这个城市，租下了一间黄房子。当时生活在巴黎的高更应凡·高的邀请，在1888年10月来到阿尔勒。凡·高将自己在夏天创作的一幅《向日葵》挂在了高更的房间里。高更想象着凡·高画向日葵的样子，画了一幅肖像画给他，而凡·高看到后说：“这确实是我，是已经疯了的我。”

关系亲密的印象派画家的作品很多时候非常相似，比如马奈和德加、莫奈和雷诺阿是一辈子的好朋友，他们的作品风格也相仿。但是在阿尔勒同居的凡·高和高更两个人的画风和性格却截然不同。两个人的同居生活充满了争执，每天都处于剑拔弩张的状态。



文森特·威廉·凡·高/《割耳朵后的自画像》

考陶尔德画廊的代表作凡·高的《割耳朵后的自画像》，是凡·高对

自己进行致命的自残之后，第一次拿起画笔创作的作品。1888年12月23日，高更和凡·高发生了激烈的争吵，愤怒的凡·高拿起剃须刀，对准了高更的脖子。高更从凡·高的眼神里读到了他发狂的样子，从家里逃出来，那一夜没有再回去。家里只剩下凡·高自己，于是他拿起剃须刀割掉了自己的左耳，随便用绷带止住不停流的血，并将自己刚刚割下的耳朵用报纸包起来，送给了同他关系很好的妓女，回到家后便失去了意识。第二天凌晨回到家里的高更目睹了这个残忍的场面，告诉了凡·高的弟弟，之后坐上火车离开了阿尔勒。从那以后，两个人再也没有见过面。（最近一些德国史学家认为凡·高是在和高更的争吵中不小心割掉了耳朵，但大部分史学家并不赞同，认为这种主张缺乏证据。）

转院至圣雷米的精神病院的凡·高，有一段时间处于精神失常的状态，直到1889年1月中旬才重新打起精神。因出血过多，凡·高经过好几次鬼门关，后来耳朵和身体基本恢复之后，他就立马拿起画笔，将自己的耳朵上绑着绷带的样子画了下来，于是就有了这幅《割耳朵后的自画像》。

到底因为什么，高更和凡·高之间会发生“流血”的激烈争吵呢？那是因为两位画家间的意见分歧。凡·高从光线和自然风景中获得画画的灵感，来到阿尔勒之后，他对光线的兴趣更浓了。单看1888年他在阿尔勒创作的《夜间咖啡馆》、《星夜》、《播种者》和《黄房子》这些作品就可以看出，这些画的创作都是源自对光线变化的观察。他采用厚涂颜料技术（Impasto，指将油画涂得厚一点），将原色中最接近阳光颜色的黄色颜料涂满整个画布。（他经常在给弟弟提奥写的信中哭诉：“我连买颜料的钱都没有。”看了凡·高的画，就知道他到底用了多少颜料。）然而着迷于传说、原始部落和想象世界的高更指责凡·高没有想象力，只是从自然风景中获取创作灵感。

这是艺术家之间难免存在的意见分歧，但关键在于两个人迥异的性格。凡·高狂躁激烈、容易兴奋，但高更属于傲慢、无视他人的性格。两种极端性格的对立和逐渐白热化的矛盾，最后演变成了凡·高的发狂

和惨不忍睹的自残。

凡·高和高更分别之后，再次拿起画笔画自画像，他又重新找回了自己的风格。画中的凡·高站在从窗户中投射进来的明亮的冬季阳光中，淡绿色的墙壁、他身上穿的绿色外套、蓝色的帽子等无一不采用鲜艳的色彩，形态简约而热烈。凡·高左侧有一张空白的画板，右边则挂着日本的浮世绘。

凡·高是“绘画上瘾”的画家，在他不到10年的画家生涯里，留下了2000多幅作品。从这幅自画像中，可以看出凡·高身体恢复之后，会立即开始画画的觉悟。但他身后空白的画板，仿佛在诉说他内心的恐惧，如果今后再也不能拿起画笔该怎么办的恐惧。仔细看的话，会发现画板上有画到一半被抹掉的印记。画家可能已经预料到了自己今后会被那恐惧征服的命运。在这幅画完成一年半之后，即1890年7月，37岁的凡·高用手枪将子弹射入自己的胸腔，结束了自己的生命。

考陶尔德画廊的这幅《割耳朵后的自画像》前总会有三四名游客驻足观看，仿佛被凡·高的表情吸引住一样。凡·高的画因为采用厚涂颜料技术，所以给人颜料味道会立马散开的感觉。面对极致的贫穷和没有希望的未来，画中这个狂傲消瘦的男人，毅然与一切宿命做斗争，但是在这场战争开始之前，结局已经注定了，就像特洛伊战争的赫克托尔一样。

在凡·高去世前的1890年5月至7月，他一天画一幅，不加停歇地创作出70多幅作品。他对画画接近疯狂的偏执，难道不是他想要活下去、不愿意放弃生命的呐喊吗？但凡·高身上的疯狂气质，是连他自己都控制不了的。拿着手枪走向大麦田地的凡·高小声嘟囔着“不行，不能这样”，他身上的艺术灵魂将他打造成旷世的画家，但也彻底毁了他这个人。

通过在耳朵上缠着绷带的凡·高的自画像，可以看出撕碎一个男人的所有东西，夹杂着狂气和热情、分裂的意识、对于命运无谓的反抗等。在这幅充满明亮色彩的画中，我似乎听到了与宿命抗争败北、伟大

但不幸的画家无声的呐喊。

爱德华·马奈

《阿让特伊的塞纳河岸》

1874年/布面油画/62.3cm×103cm

这幅画在考陶尔德画廊的无数巨作中显得非常不起眼，但我很喜欢这种小画。画家马奈几乎没有在户外画过素描，而这幅画正是他在户外创作的极少数作品之一，乍一看很容易让人误认为是莫奈的作品，可见此画中浓厚的莫奈风格。通过这幅画，能够看出印象派的顶梁柱马奈和莫奈（美术考试题里总让人混淆的两个名字）两位画家画风相似的特点。

1874年马奈开始创作这幅画时，巴黎开办了第一届印象派画展。但是马奈不顾同僚画家不懈的劝说，没有参加这次展览。马奈之所以辜负同僚期待，是因为他从不认为自己是“印象派”画家。即使受到无数谴责，马奈依然坚持在象征主流画家舞台的沙龙展上展出作品。可能在他看来，参展印象派画展的瞬间，就要永远与沙龙展的梦想告别了。印象派画家中最出名（虽然是近似于臭名远扬）的马奈一直拒绝参加印象派画展，这让别的印象派画家多少有些遗憾。



爱德华·马奈/《阿让特伊的塞纳河岸》（Banks of the Seine at Argenteuil）

即使这样，也不影响马奈和莫奈两个人成为好朋友，两人的友情基本上体现在年长8岁的马奈不停地资助莫奈。马奈出身上流社会，经济条件较别的画家来说相对宽裕。1874年夏天，马奈来到莫奈所在的阿让特伊，创作了这幅优美的风景画。莫奈在1871年搬到了巴黎近郊的这个村庄阿让特伊，在这里生活了8年，创作了著名的《日出·印象》等多幅确立自己画风的知名作品。或许马奈也在莫奈的画中看出这位年轻画家未来前程似锦。

在这幅小画中，马奈毫无保留地展现了莫奈的画给他的印象，他用近似点彩画法似的短小笔触描绘塞纳河的水波，这正是受到了擅长水波题材的莫奈的影响。面朝河边的母子背影也很容易让人误以为是莫奈的作品，其实画中的母子正是莫奈的第一位夫人卡米勒和他的大儿子杰。

这幅作品的画家确实是马奈，他无法也不可能成为莫奈。马奈用黑色涂满了位于画作中央的小船船身，他非常喜欢黑色，这点与那些几乎

不用黑色的印象派画家不同。卡米勒的帽子上的黑色轮廓和黑色蝴蝶结，都可以看作马奈的“亲笔签名”。莫奈着迷于空气和水流，马奈则更注重事物和人，而非风景。

马奈和莫奈这段深厚的友情一直被传为佳话。在这幅作品完成4年之后的1878年，莫奈迎来了第二个儿子，可他负担不起妻子的医药费，最后还是在马奈的帮助下解决了医药费的问题。然而，分娩时患病的卡米勒却在第二年离开了人世，享年32岁。莫奈因妻子的离世陷入悲伤之中无法自拔，马奈二话不说借钱给他为妻子举办葬礼。

马奈1883年离开人世，享年51岁，那时莫奈已经成为家喻户晓的画家。1890年，马奈的争议之作《奥林匹亚》被卖到美国，莫奈发起了一场护画运动，即集资从美国画廊买下这幅画后捐赠给法国。后来，莫奈将一封信和《奥林匹亚》一并捐赠给了卢浮宫博物馆，信中写道：“这幅画既是法国的荣幸，也是法国的喜悦。”后来卢浮宫博物馆将印象派画家的作品转移到奥赛美术馆，《奥林匹亚》也连同马奈的其他作品被移至奥赛美术馆。

据说在认识莫奈之前，马奈很反感别人将他和新人画家莫奈的名字搞混。但是自从马奈发现莫奈的才华之后，慷慨解囊，毫不吝啬对这个生活困窘的新人画家的资助。通过这幅《阿让特伊的塞纳河岸》，可以看出马奈心悦诚服地接受了莫奈的画风。在我看来，不忘离世朋友曾经对自己帮助的莫奈确实很仗义，但在这段友谊中，马奈才是那个心胸宽广的真君子。我非常喜欢这幅《阿让特伊的塞纳河岸》，因为它展现了两位画家亲密无间的友情。

克劳德·莫奈

《瓶花》

1881—1882年/布面油画/100.4cm×81.8cm

“光线和水波的画家”克劳德·莫奈是印象派画家中举足轻重的人物。“印象派”这个名字，就取自莫奈的《日出·印象》。自第一次印象派画展之后，莫奈同雷诺阿、毕沙罗等画家一起在印象派画展上展出作品。莫奈是印象派画家中最长寿的，活了80多岁，还亲眼见证了自己的作品被挂在卢浮宫博物馆里。

在印象派画家中，我最喜欢莫奈，还特意去过他在巴黎的个人美术馆“马蒙丹—莫奈美术馆”（Musée Marmottan Monet）。在美术馆一楼的展览室放有莫奈用过的调色板和他的大型照片，照片里的晚年莫奈像圣诞老人一样，胡须留得很长，在吉维尼家里的庭院中，看着明亮的阳光和天空。这应该是莫奈60岁以后的照片，可他的眼睛依然像他望向的天空一样干净透亮。在看到这张照片的瞬间，我不仅爱上了莫奈的画，也爱上了他这个人。



克劳德·莫奈/《瓶花》

考陶尔德画廊收藏了莫奈的好几幅作品，既有最能体现他卓越的光与水波画技的《在昂蒂布》，也有和本书中介绍的马奈的《阿让特伊的塞纳河岸》同一时期的名画《阿让特伊的秋日印象》。与莫奈的这些风景画相比，我更喜欢创作于19世纪80年代初期的这幅静物画。《瓶花》（*Vase of Flowers*）是莫奈少数的静物画之一，因为莫奈将毕生的精力都用在了风景画上，几乎没有画过人物或静物画。但在1881年之后的两三年间，莫奈画了一些静物画，当然是出于迫不得已。他的静物画比风景画更有市场，还有人向他订购这类作品，看来他也在想方设法地极力摆脱贫困的生活。1879年，莫奈的妻子卡米勒离世，可他连办葬礼的钱都没有。1880年，他开始与赞助人的妻子爱丽丝同居，妻子卡米勒给莫奈留下了两个孩子，爱丽丝与前夫有六个孩子，两人一共要抚养八个孩子。为了维持生计，莫奈不得不画了几幅静物画，考陶尔德画廊里的这幅《瓶花》便是其中一幅。

正如“马奈每一刻都坚持自我”一样，莫奈这个光与水的画家也无法摒弃自己的特性。他对自己这幅在不得已的情形下创作的静物画并不满意，也没有把它交到画廊。不管莫奈怎么修改，它都无法达到令人满意的效果，因此创作于1881至1882年的这幅《瓶花》过了很久都没有与世人见面。

从这幅《瓶花》中，可以看出莫奈为了迎合顾客的要求，尽可能地没有使用快速粗鲁的画法，而是像古典派画家一样尽可能将静物画得细腻光滑，而莫奈好像没办法完全屈服于传统画法。当时购买静物画的客户，并非想买莫奈特有的充满活泼的现代画风的静物画。结果这幅莫奈画了一年多的画到最后也没卖出去，被丢在画室的一个角落里。

我非常喜欢这幅花瓶里紫色花儿绚烂绽放的静物画。笔触自由活泼的花儿和绿叶，让人联想到日后莫奈疯狂沉迷的吉维尼的庭院和莲花池。即使是在急需金钱的瞬间，莫奈依然没有放弃作为画家的本能和自尊，他充满人性的一面不由得让人点头称赞。

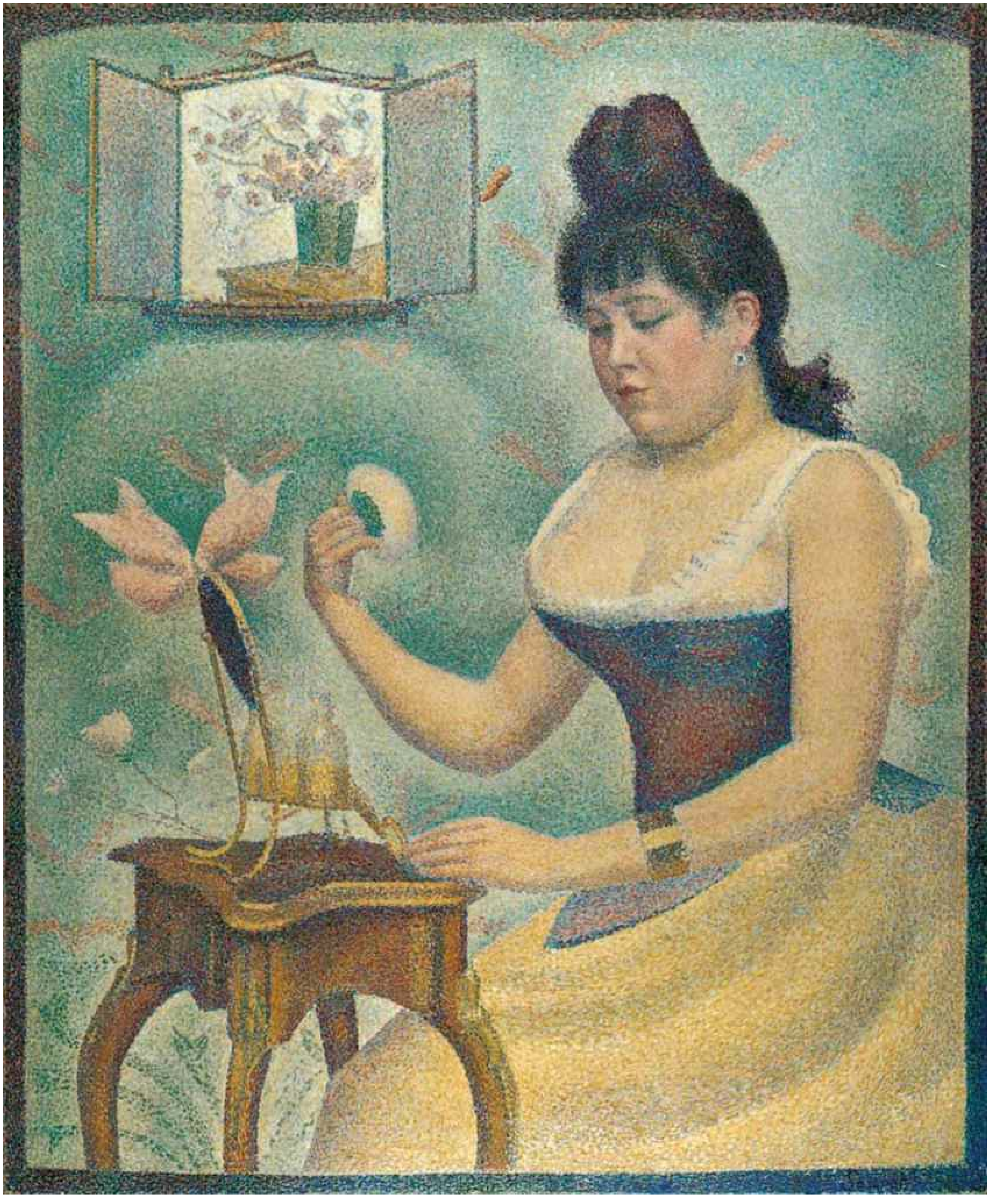
乔治·修拉

《擦粉的女人》

1888—1890年/布面油画/95.5cm×79.5cm

这幅画给我的第一印象是“谜语”，不知为何它总让人觉得有些奇怪。这幅画的主题，是坐在化妆台前擦粉的女人。但是要说主人公年轻吧，又太胖、太丰满，而且脸蛋也不那么年轻。女人前面的化妆台与她的身材相比，又小，模样又奇怪。在镜子后面附有不知道是花还是蝴蝶的不明物体，透过左侧墙上的窗户，可以看到不相干的放有花盆的书桌一角。而且从窗户照进来的阳光仿佛月光般在墙上留下了圆形的影子。画中所有的一切看起来都像谜语，因修拉特有的点描法而显得更加奇怪。

这幅画为什么给人谜语般的感觉呢？估计是因为化妆台另一侧墙上装饰的蝴蝶画。仔细看，会发现在化妆台另一侧的墙上装饰有草叶和粉红色的花，正好和化妆台连在一起，给人香气扑鼻的感觉。观者的视线也从化妆台镜子上盛开的粉红色花瓣，转移到女人手里的粉扑上，继而感受到那粉扑上散发的化妆品的香气。因此这幅画成功地向观者传达了这种弥漫着香气似的微妙感觉。



乔治·修拉/《擦粉的女人》

正在化妆的女人之所以看起来很微妙，也是同样的原因。她丰满的

胸脯被紧身胸衣紧紧地压着，木偶般的身材并不现实，她的胸部丰满，腰部又格外纤细。女人的脸看起来像是刚化完妆，嘴上涂有妖艳的红色，眼上画着清晰的眼线。女人刚化完妆的脸和发型让人联想到日本版画中的艺妓。（同别的印象派画家一样，修拉也从日本的浮世绘中受到了很大启发。）但是比起女人丰满的上半身，人们无法知道被裙子遮住的女人下半身的胖瘦。因此，这幅画给人特别、刻意装饰的感觉，而修拉从未对这幅画做任何解释。

在短暂的画家生涯中，修拉创立了独特的点描法的绘画世界。这种独特的画风需要不停用不同的颜色点点，从而让人感受到混合的色彩世界，但需要耐心。修拉的名画《大碗岛的星期天下午》花了整整两年才完成。令人惊讶的是，这种点描法的原理与电视荧屏显示色彩的方式相同。修拉被称为是第一位将图画和科学结合在一起的画家。修拉曾在寄给朋友的信中阐述了自己的艺术观：“艺术的核心是和谐，所谓和谐，源于对色彩和色调、线的分析，它们会深深地影响光和喜悦、悲伤、愉快等情感。”

巴黎的沙龙展拒绝展出修拉的作品，而塞缪尔·考陶尔德喜欢修拉独特的风格。考陶尔德劝说英国博物馆购买修拉的《阿尼埃尔的浴场》。在考陶尔德画廊三楼的展厅挂着修拉《大碗岛的星期天下午》的20多幅练习草稿。

《擦粉的女人》的模特儿是修拉的情妇马德莱娜·克诺布洛赫（Madeleine Knobloch），现实生活中的她并非画里那个无忧无虑的富太太，一生充满了悲剧色彩。修拉和模特儿马德莱娜在克利希的画室秘密同居，后来马德莱娜在1890年生下了一个儿子，但修拉向家人隐瞒了这件事，因为他不想招致地主爸爸的反感。儿子一岁多的时候，修拉才将马德莱娜和儿子介绍给家里人认识，但就在两天后，他患上白喉，离开了人世，享年31岁。两周后，两岁的儿子皮埃尔·乔治（Pierre Georges）也因白喉去世，有孕在身的马德莱娜遭受打击，不幸胎死腹中。

考陶尔德画廊其他10幅必看作品



1.《人类之梦》（The Dream of Human Life），米开朗基罗·博纳罗蒂，1533年
这幅版画让人联想到西斯廷教堂穹顶壁画——米开朗琪罗的毕生巨作《创世记》，画面中央满身肌肉的年轻人不由让人想起亚当。



2.《下十字架》（Triptych: The Descent from the Cross）（中央联和右侧联），彼得•保罗•鲁本斯，1611—1614年

这幅画是受安特卫普圣母大教堂的委托创作的三联祭坛画的一部分，鲜明地展现出普本斯作品中特有的戏剧性紧张感和意大利的文艺复兴画风，以及米开朗琪罗对画家的影响力。

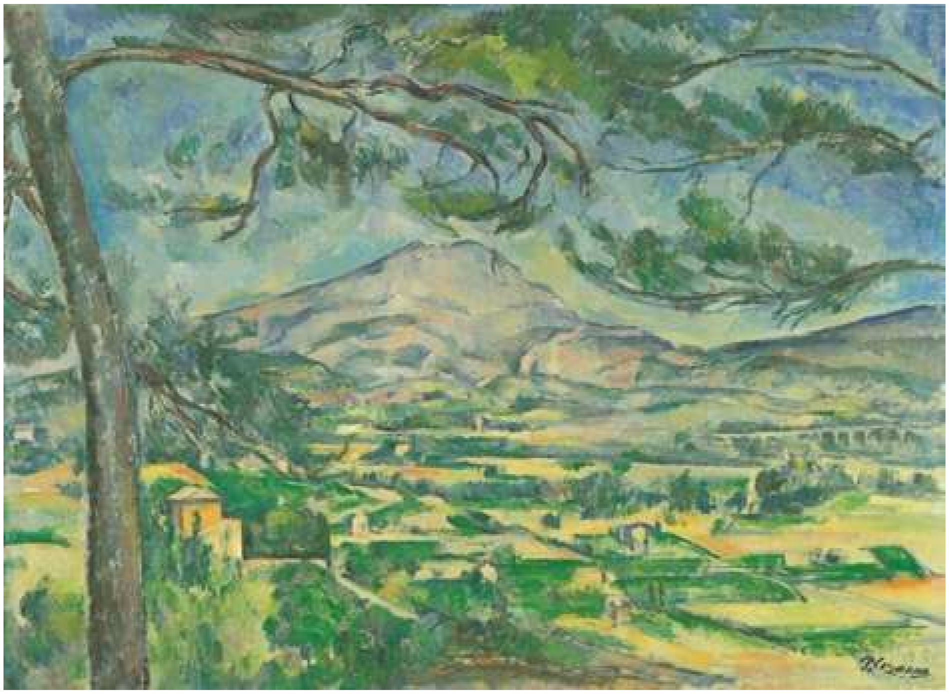


3.《沉船之后的黎明》（Dawn after the Wreck），约瑟夫·马洛德·威廉·透纳，1841年

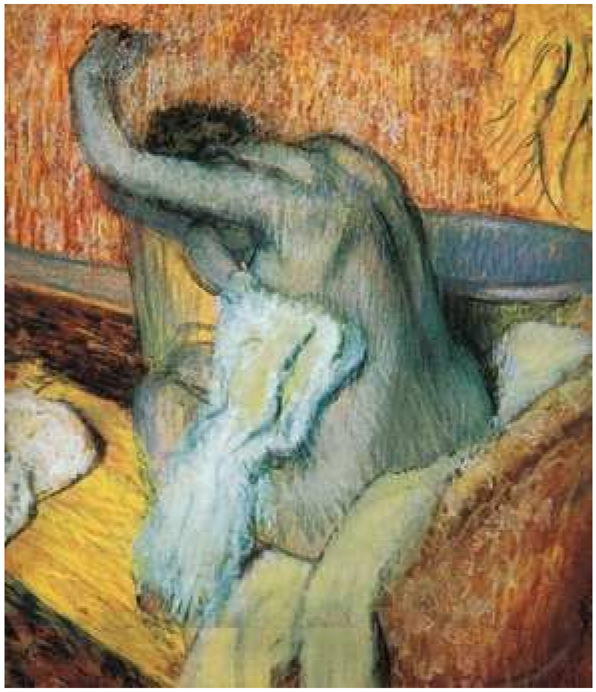
透纳的这幅水彩画被约翰·拉斯金评为“最悲伤又最温和的作品”，黎明的阳光和水波、雾气填满了空荡荡的画布，果然是大师的杰作。



4.《阿让特伊的秋日印象》，克劳德·莫奈，1873年
这幅画完美地展现了莫奈研究了一辈子的水波和天空的表现方法，橘黄色的树叶和蓝色的江水形成对比，给人温润柔和的感觉。

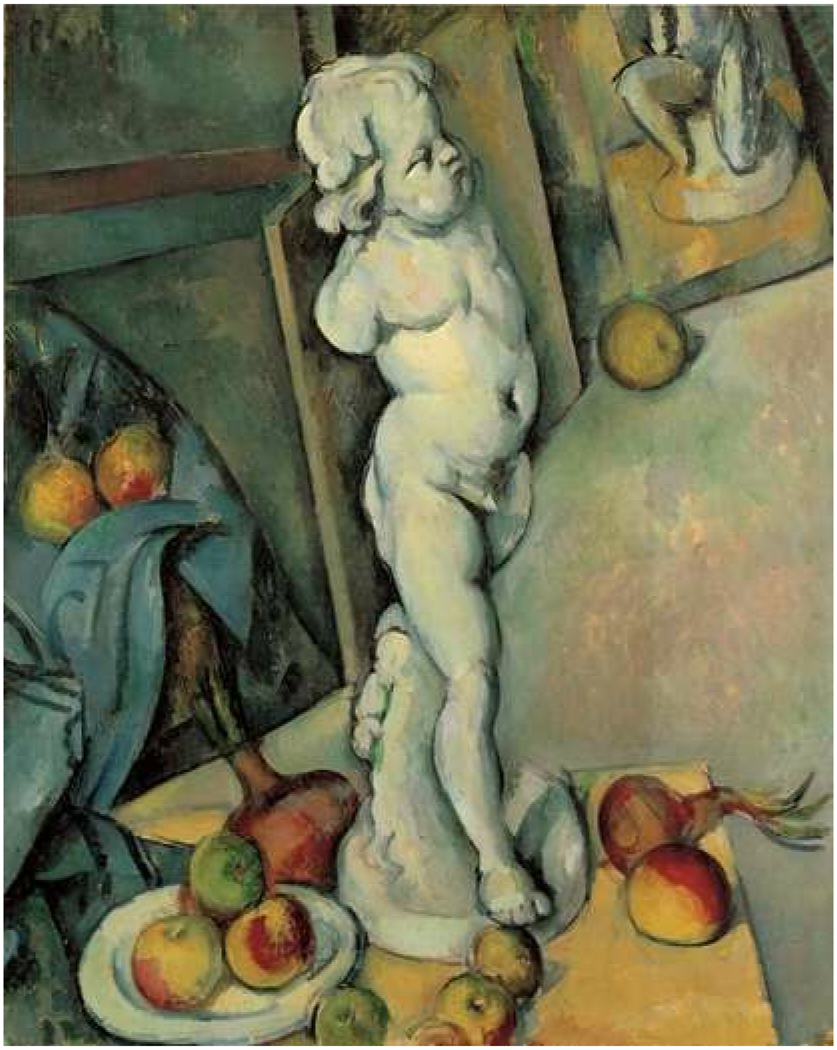


5.《圣维克多山的冷杉树》（The Montagne Sainte-Victoire with Large Pine），保罗·塞尚，1882年
这幅画是塞尚标志性的风景画，塞尚人过中年之后隐居在自己的故乡埃克斯，一直不停地描绘老家附近的圣维克多山。



6.《浴后擦身的女人》（After the Bath-Woman Drying Herself），爱德加·德加，1889—1895年

德加的这幅作品采用彩色蜡笔来表现柔和的质感，沐浴的女人和芭蕾舞女演员是德加在19世纪80年代以来专注钻研的主题，彩笔的多样色彩表现出丰富的感觉，让人印象深刻。



7.《有丘比特石膏像的静物》，保罗·塞尚，约1894年
这幅画是塞尚最著名的静物画，不少艺术史家评价这幅画开创了现代美术的历史，它也是塞缪尔·考陶尔德最喜爱的一幅作品。



8.《克罗原野上盛开的桃花》（La Crau with Peach Trees in Blossom），文森特·威廉·凡·高，1889年

这幅风景画创作于1889年的春天，描绘了阿尔勒的风景。凡·高在寄给西涅克的信中解释了这幅画的由来：“阿尔勒东北部的克罗原野上的房子和树木小巧可爱，小房子好像日本的木版画，深深地吸引了我。



9.《梦》（Te Rerioa），保罗·高更，1897年

这幅人物画是与《永远不再》同一时期的作品，蜷缩着坐在地上的女人阴郁的表情和深色系的壁画体现了当时高更忧郁的心境。



10.《对话》（Conversation），瓦妮莎·贝尔（Vanessa Bell），1913—1916年
瓦妮莎·贝尔是剑桥大学出身的知识分子团体——布卢姆斯伯里团体中的核心人物，她从高更的塔希提女人的画中得到灵感，创作了这幅作品。

国家肖像馆

（National Portrait Gallery）

不爱笑的英国人



地址：Saint Martin's Place，London，WC2H OHE（020 7306 0055）

地铁站：Charing Cross，Leicester Square

公交路线：可乘坐6、9、13、15、23、24、29、176路公交车

开放时间：10:00~18:00（周四、周日至21:00）

休馆日：12月24~26日

门票：免费（不包括精品展）

咖啡店：有（在地下）

官方网站：www.npg.org.uk

大多数到访伦敦的游客不知道英国国家美术馆后方国家肖像馆的存在。在地理位置和藏品质量上，国家肖像馆确实对外国人没有那么大的吸引力。首先它的地理位置有些复杂，围着国家美术馆转一圈后，才能发现后方右侧圣马丁教堂（ST.Martin-in-the-Fields Church）附近的国家肖像馆入口，而且因为入口并不显眼，若不是眼尖或特意来访的游客，往往很难找到这里。只有国家肖像馆附近的查令十字站的站台上贴着的肖像画，告诉来往的游客国家肖像馆近在咫尺。

1896年，国家肖像馆搬到这里，它收藏了近12万幅英国伟人、贵族和王室的肖像画和照片，可以说是“从肖像画和照片中看英国历史”。这里的访客也多为英国人，来这里参观的外国游客不是很多。但由于藏品容量大到惊人，即便画廊里展出的作品只是12万幅作品中的一小部分，每个展厅还是密密麻麻地挂满了肖像画，而20世纪之后的伟人的照片要比肖像作品多一些。

一些游客会问，真的有必要在紧张的旅游日程中挤出时间去参观国家肖像馆吗？既然是英国伟人的肖像馆，不是对英国人来说更有价值吗？没错，我也曾认真地想过，我们又不是英国人，为何要抽出宝贵的旅行时间，去欣赏英国伟人的肖像画呢？可国家肖像馆并非只收藏“伟人的肖像画”，在这里还可以欣赏到英国历代国王和王后的肖像画。在没有照相机的19世纪，这些国王的肖像画有着重要的意义。向国民公开国王的肖像画，有利于树立国王的威严。不仅如此，肖像画还用于向欧洲别的国家的王子或公主求婚，用四个字来形容，就是以画做媒。通过国王的肖像画，还可以感知当时最新的流行趋势。


CHARING CROSS
WAY OUT
ANNA
BOLINA
LADI
MARI
HENRY
VIII
CARDINAL
WOLSEY
ALIGHT HERE FOR
TRAFALGAR SQUARE
WAY OUT
CHARING CROSS


National
Portrait
Gallery
31 MAY 2009
springseason
Herbert Smith
NATIONAL PORTRAIT GALLERY

国王的肖像画，是英国人了解君主形象的重要途径。20世纪初，照片技术还未普及，英国国民无从知晓国王的长相，肖像画是他们唯一能够近距离看到国王的办法，因此历代英国国王都试图通过肖像画来塑造君主的威严。伊丽莎白一世便是典型的例子，当时她的政治地位并不稳固，于是将自己塑造成肖像画中的“精灵女王”，在国力雄厚的统治末年，又将自己的形象转变成“神一般的存在”。伊丽莎白一世的父亲亨利八世是个敢于和罗马教皇反目成仇的无所畏惧的国王，每次画家在为他画肖像画时，他总会摆出双腿分开、手握拳头放在腰间的姿势。这是在向世人宣告他不仅是这个国家的国王，还是一名威武的军人。仅仅是欣赏亨利八世和伊丽莎白一世的肖像画，这场国家肖像馆之旅就已经趣味无穷了。

英国人在保存历史遗产这方面，比世界上任何一个民族做得都要全面细致，但这并不是说英国的伟人就比别的国家多。英国国家肖像馆里收藏有近12万幅“伟大的英国人”的肖像画和照片，这不由让人惊叹。英国人对于任何事情，都会做好万全的准备，并妥善地保管，国家肖像馆正是为我们展现了这种“保存过去的精神”。

还有一点非常有趣，就是这里收藏的肖像画的表情全都如出一辙。亘古至今，肖像画的主人公都是一副嘴唇紧闭的模样，没有一个人是面带微笑的。英国人严肃沉默，笑起来有些别扭。王室和贵族等上流阶层更是如此，每个人都无一例外地面无表情正视前方，然而来这里参观的无数英国人似乎还没有察觉到这个有趣的现象。

当你开始看懂画中的故事，而非只是关注画作本身的时候，会发现国家肖像馆要比任何一个美术馆都有意思。无论是伟人，还是平凡的小人物，每个人的生活里都充满了或沉重或坎坷的故事。若在英国国家肖像馆里邂逅了一幅有故事的作品，会让你有一种触动心弦的感觉。无论画中的主人公是国王，还是诗人或科学家，肖像画都绝不会撒谎。

英国国家肖像馆还有一个优点，它偶尔会举办有趣的特别展。

与“国家肖像馆”这个严肃的名字不同，这里的精品展都无比感性，比如“从甲壳虫乐队到大卫·鲍伊”或者“时尚的面庞”等等。

亨利八世和那些女人

英国国家肖像馆的“王室藏品”中最有趣的肖像画莫过于“亨利八世和那些女人”了。英国文艺复兴时期最著名的君主亨利八世（1491—1547）先后换过六位王后，他几番波折的婚姻经历一直被人们津津乐道。亨利八世不仅是个花花公子，还是一位冷酷残忍的专制君主，处死了两位王后（第二任王后安妮·博林和第五任王后凯瑟琳·霍华德）。他之所以换那么多王后，其实是为了要一个能够继承王位的王子，可讽刺的是六位王后最后只为他留下一个儿子和两个女儿。

这三个孩子后来都登上了英国国王的宝座，分别是爱德华六世和玛丽一世、伊丽莎白一世。爱德华六世10岁登上王位，16岁去世，英国历史学家将他和玛丽一世统治的时期（1547—1557年）称为英国历史上最荒废的10年。在那10年间，爆发了毫无意义的宗教纷争，断送了无数无辜的生命。爱德华六世和他父亲一样性格异常冷漠，在位6年后驾崩。有一种说法是，他从父亲那里遗传了梅毒，因此英年早逝。马克·吐温的小说《王子与贫儿》里的王子，便是以爱德华六世为原型塑造的人物。

玛丽一世是亨利八世和第一任妻子阿拉贡的凯瑟琳的女儿，继爱德华六世加冕成为英国女王。凯瑟琳出身西班牙王室，是虔诚的天主教徒，玛丽一世与母亲一样，也是极其狂热的天主教徒。或者这并不是因为她像母亲，而是因为她憎恶无缘无故将母亲赶出王宫的父亲亨利八世。正因如此，玛丽疯狂地残杀新教徒，被后人称为“血腥玛丽”（Blood Mary）。爱德华六世和玛丽一世膝下都无子嗣，因此继他们之后，同父异母的伊丽莎白登上了王位。伊丽莎白与爱德华六世、玛丽一世不同，她英明睿智、为人谨慎，拥有卓越的统治能力，引领英国

走向了鼎盛。在英国国家肖像馆，你能欣赏到这个家族有趣，不，是令人毛骨悚然的肖像画。

小汉斯·荷尔拜因

《亨利八世》

约1536年/铜版油画/27.9cm×20cm

先为大家介绍一下宫廷画家小汉斯·荷尔拜因为亨利八世画的肖像画。很多电影和电视剧会选用亨利八世的故事为题材，比如英国电视剧《都铎王朝》的主人公就是亨利八世，他帅气性感，但历史上的亨利八世并非如此。英国国家肖像馆共收藏有9幅亨利八世的肖像画，画中的他身材高大，脸庞平阔，表情令人可畏。

在这些肖像画中，可以找到一个共同的特点，那就是亨利八世那双炯炯有神的眼睛。画中的亨利八世都会做出双腿分开、手握拳头放在腰间的姿势，这象征着他的骑士身份。亨利八世命令画家们按照这个姿势为他作画，这也是为了彰显君主的威严。其实亨利八世富有远见，他很早就发现了海军的重要性，并在16世纪初开始制造军舰，训练海军。在半个世纪后的伊丽莎白一世时代，亨利八世培养出的英国皇家海军击败了西班牙的无敌舰队，帮助英国成为海洋霸主。



小汉斯·荷尔拜因/《亨利八世》

亨利八世处死前任结发妻子时没有一丝犹豫，从他那双猫头鹰般可怕狡诈的眼睛中可以看出他冷酷无情的性格。总而言之，肖像画中的亨利八世不像电影和电视剧中的主人公那样英俊帅气，可能长得要比画中更凶猛、更丑陋一些。国王的肖像画大多会画得比真人更帅，肖像画中亨利八世的面孔会稍微有些不同，但他一定是个体格健壮、神态威武的国王。

画家不详

《阿拉贡的凯瑟琳》

1580—1590年/木板油画/55.9cm×44.5cm

让我们将视线转向亨利八世周围的王后们的肖像画，首先是他的第一任妻子阿拉贡的凯瑟琳（Catherine of Aragon，1485—1536）。她先是在1501年嫁给了亨利八世的哥哥、王位继承者亚瑟王子，但婚后没过几个月，亚瑟王子就离开了人世。当时英国和西班牙的婚约面临着无效的危险，两家王室别无他策，英国王室只好让亚瑟王子的弟弟亨利王子与凯瑟琳结婚，显然这段婚姻中没有爱情。凯瑟琳虽然为亨利生下五个儿女，但不幸的是只有一个活了下来，那就是玛丽公主。

当然这并非都是凯瑟琳的错，当时婴儿的死亡率很高。从西班牙嫁过来之前，凯瑟琳就是虔诚的天主教徒，遭遇了这么多不幸之后，凯瑟琳更加依赖她的宗教。她的性格本身就严谨慎重、富有威严，不像亨利八世的第二任王后安妮·博林花钱大手大脚。

画家不详/《阿拉贡的凯瑟琳》



画家不详/《阿拉贡的凯瑟琳》

从某种角度来看，凯瑟琳最大的不幸在于“出生在王室”，婚姻生活不如意，接连失去好几个孩子，又在1533年从亨利八世那里收到了单方面的离婚通知。在她所信仰的天主教中，压根儿没有离婚这种说法，但在当时的英国，没有人能够违抗亨利八世的命令。在剩下的人生中，她依然皈依天主教，并在1536年去世，享年51岁。通过国家肖像馆中凯瑟琳的肖像画，可以看出她虔诚的宗教信仰。她一身黑衣，头戴黑色面纱，一副修女的打扮，脖子上挂着十字架长项链。她不是国色天香的美人，却是忠实的天主教徒，生活简朴，这些优秀的品性让她这个西班牙人受到了英国人的尊重。第二任王后安妮·博林与她恰恰相反。

画家不详

《安妮·博林》

约1533—1536年/木板油画/54.3cm×41.6cm

安妮·博林（1507—1536）的这幅肖像画无论从哪个角度看，都与凯瑟琳形成对比。亨利八世与安妮·博林的恋爱故事被搬上了荧幕，电视剧或电影中的安妮都是绝世佳人，但其实，安妮并非姿色出众的美女。按照当时判断美人的标准，她的脖子太长，嘴也太大。为了弥补安妮的这些缺点，画家在她的脖子上挂了三条项链。

这幅画家不详的肖像画，也告诉我们安妮的外貌并非那么出众。她虽然是贵族，从小在法国长大，但回到英国之后，成了凯瑟琳王后的侍女。偶尔到访王后房间的亨利八世对她产生了好感，两人开始了恋爱。画中的安妮戴着密密麻麻镶满珍珠的头冠，这在当时的法国非常流行，她还戴着名字“博林”的第一个大写英文字母B的项链，这点也非常有趣。虽然不是当时英国最美丽的女人，但她乌黑的瞳孔比看起来有些无趣的凯瑟琳更有魅力一些。对于亨利八世来说，她确实比大自己6岁的凯瑟琳更让人心动。

画家不详/《安妮·博林》



画家不详/《安妮·博林》

安妮1533年和亨利八世成婚，成为王后。为了和她结婚，亨利八世脱离了罗马教廷，创立英国圣公会，成为宗教领袖。为了彻底铲除天主教会的势力，他下令推倒了英国国内所有的教堂，因此英国几乎没有16世纪以前的教会建筑。

建立圣公会和脱离罗马教廷，具有重要的历史意义。脱离教会之后，英国彻底与欧洲大陆分离开来。亨利八世结婚那年，安妮生下了第一个孩子，但并不是亨利八世苦苦期待的儿子，而是女儿伊丽莎白。1535年，安妮再次怀孕，第二年生下儿子，但不幸死产。从那之后，亨利八世就不再对安妮感兴趣了。1536年，亨利八世给她冠上无中生有的通奸罪，将她关进了伦敦塔，处以死刑。

马斯特·约翰

《玛丽一世》

1544年/木板油画/71.5cm×50.8cm

在英国国家肖像馆里，挂着玛丽一世（1516—1558）的肖像画，她是亨利八世和凯瑟琳王后的女儿。画中玛丽的样子与父母非常相似，尤其是她无情的小眼睛，与她的父亲亨利八世很像。虽然她一定很恨父亲，但是血缘关系是骗不了人的。从肖像画中玛丽的脸、紧闭的双唇、细长的眼睛中，可以看出她的某种决心。画这幅肖像画时，玛丽28岁，并在9个月之后登上王位，成为女王。在16世纪，28岁已经算是年纪很大了。但是让人感到惊讶的是，那时玛丽还没有结婚。虽然她名义上是公主，但是一直遭人冷眼，连为她介绍对象的人都没有。无情的同父异母的弟弟爱德华登上王位之后，玛丽甚至被剥夺了公主的权利。

在奇怪的三姐弟之间，有一个共同点，那就是他们相互深深地恨着对方。但万幸的是亨利八世的最后一位王后凯瑟琳·帕尔哄着爱德华六世，将玛丽被剥夺的公主权利还给了她，所以这幅肖像画中的玛丽穿着像模像样的衣服，戴着宝石装饰。但不管怎么说，被别人冷眼嘲笑了那么多年，她对父亲和新教的怨恨应该是渗到骨子里的。登上王位之后，玛丽一世开始疯狂地镇压新教徒，但和她弟弟爱德华六世一样，她只在位4年便离开了人世。

马斯特·约翰（Master John）/《玛丽一世》



小马库斯·海拉特

《伊丽莎白一世》

约1592年/布面油画/241.3cm×152.4cm

这个奇怪家族的最后一幅肖像画的主人公是伟大的君主伊丽莎白一世（1533—1603）。宫廷画家小马库斯·海拉特（Marcus Gheeraerts the Younger）创作的这幅伊丽莎白一世的肖像画与前面王室成员的肖像画稍有不同。肖像画中的伊丽莎白一世的衣服上镶满了华丽的宝石，是名副其实的君主肖像画。

伊丽莎白头戴华丽的王冠，手里拿着扇子和手套，可脸上却面无表情。她的脸色苍白，像是涂了一层蜜蜡，远看上去像是戴了一张面具。正是这种小心谨慎的性格成就了伟大的独裁君主伊丽莎白一世。当时玛丽一世将她关进伦敦塔，为了讨好姐姐（当时被关在伦敦塔里的囚犯大多被处死），她毫不犹豫地选择假装皈依天主教。伊丽莎白一世有句座右铭：“我观看，而且我沉默。”1558年，25岁的伊丽莎白一世登上王位，在位44年。她将英国打造成了当时世界上最强大的国家，所以英国人称伊丽莎白一世为“荣光女王”（Elizabeth the Great）。



小马库斯·海拉特/《伊丽莎白一世》

伊丽莎白一世会喜欢父亲亨利八世吗？应该不会。亨利八世虽是她的父亲，但也是杀死她母亲的凶手。但伊丽莎白一世有一点和亨利八世相同，她希望成为像父亲一样强大的国王，并通过肖像画来彰显完美的君主形象。

《伊丽莎白一世》创作于1592年左右，那时画中的女王已经是年过花甲的老太太了（伊丽莎白一世于1603年去世，享年70岁），但画中的她宛如年轻的少女，所以说肖像画并不真实。其实女王的肩宽和臂长完全被忽略不计，宽阔的肩膀和头纱看起来像一对翅膀，画家的目的很明确。童贞女王伊丽莎白一世很喜欢“精灵女王”的称号，在统治末期，很多人将她奉为女神。高过头顶的华丽衣领、装饰裙子的璀璨宝石、巨大夸张的奢华裙摆，以及同她一起出场的乌云和闪电等，从各个角度来看，画中的伊丽莎白像是更近似于女神和太阳的存在。除了这幅肖像画之外，伊丽莎白一世的肖像画中经常出现云朵、闪电和彩虹，这都暗示伊丽莎白一世是太阳般的存在。

仔细看会发现，女王脚下踩着一张世界地图，这意味着征服全世界吗？那个时代看到这幅肖像画的英国人（当然，大部分民众没有机会亲眼见到女王），都会感到伊丽莎白女王是和神一样伟大的存在，并且拥有至高的权力。伊丽莎白一世通过这种方式，巧妙地笼络民心，是位英明的君主。在亨利八世、爱德华六世、玛丽一世和伊丽莎白一世这场权力接力中，伊丽莎白才是最后的赢家。

两位女王

英国国家肖像馆里陈列着现今英国君主伊丽莎白二世的肖像画，以及历代英国君主的肖像画。可能只有英国人比较熟悉亨利七世和乔治三世等国王，对于我们来说，他们相对有些陌生，对其没有太大的兴趣。于是我疾步走过一排排王室肖像画，然后在一幅画前停下了脚步。那是苏格兰女王玛丽（1542—1587）的肖像画，她曾是伊丽莎白一世最大的对手，被人称为“悲情女王”。

尼古拉斯·希利亚德

《苏格兰玛丽女王》

约1610年（1578年肖像画的复制本）/木板油画/79.1cm×90.2cm

大家应该很熟悉玛丽女王命运多舛的故事，她曾经是英格兰、法国和苏格兰三国王位的继承者，身份高贵。后来苏格兰新教发动叛乱，她的王位被人抢走，她只好逃亡到英格兰，但在英格兰被软禁的那段时间，她仍然企图刺杀伊丽莎白，结果被女王下令处死。在英国，尤其是在苏格兰，玛丽女王是一个传说般的人物。不少历史记录将她描绘成卷入与伊丽莎白一世权力纷争的可怜的牺牲品。

苏格兰女王玛丽不如伊丽莎白一世英明威严、具有领导力和长远规划。第二任丈夫达恩利勋爵被杀之后，她又嫁给了杀夫凶手博斯韦尔伯爵。站在当时的角度来看，玛丽的行为确实为世人所诟病。这样的玛丽被苏格兰人描绘成“不幸女王”，由此看出苏格兰人对英格兰人的强烈反感。总之，最后的结局是苏格兰女王玛丽被自己的表姑、英格兰女王伊丽莎白一世处死。



尼古拉斯·希利亚德/《苏格兰玛丽女王》

国家肖像馆里的这幅玛丽女王肖像画完成于她去世之后，是复制之前玛丽女王被软禁在英格兰时的画像。肖像画中的玛丽女王身穿黑色丧服，戴着十字架项链，装扮简朴。因为她只是俘虏，不是女王（形式上她还享受着女王的待遇，但实际上被关在城堡里面），所以无法打扮得十分华丽。由于第一任丈夫法国国王弗朗索瓦二世和第二任丈夫达恩利

勋爵相继去世，身为寡妇的玛丽必须穿丧服。她年轻的时候是比伊丽莎白一世还要貌美的女人，如今脸上却布满了岁月的痕迹。

画家尼古拉斯·希利亚德（Nicholas Hilliard）在1610年玛丽被处死之后没多久，就接到她的儿子詹姆士一世（苏格兰的詹姆士六世）的命令，重绘了这幅肖像画。詹姆士一世被伊丽莎白一世指定为继承人，成了统一苏格兰和英格兰的英国国王。当时终身未婚的伊丽莎白一世一直没有宣布自己的继承人，为此朝臣们在一旁等得心急如焚。已经70高龄的伊丽莎白一世直到临终前，才说出了继承者的名字。令人惊讶的是，她选择了玛丽女王的儿子——苏格兰的詹姆士六世。既然伊丽莎白一世是玛丽女王的表姑，那和詹姆士六世算是祖孙关系了。

玛丽逃亡到英格兰之后，她的儿子詹姆士在朝臣们的前拥后簇中登上了苏格兰的王位。玛丽和詹姆士六世虽然是血缘关系上的母子，但是在权力纷争中，血缘关系这些都是浮云。1587年，伊丽莎白一世正为是否处死玛丽女王而苦恼时，詹姆士六世居然站出来说自己的亲生母亲曾试图刺杀英国国王伊丽莎白一世，理应被处死。玛丽女王被表姑英格兰女王伊丽莎白一世和亲儿子苏格兰国王詹姆士六世同时抛弃，没有一个人来解救她。玛丽与伊丽莎白之间的权力纷争就这样以悲剧告终，可最后讽刺的是伊丽莎白一世又将王位传给了玛丽的儿子。

总的来看，玛丽女王和伊丽莎白一世自出生起就已经全然不同。玛丽出生9个月之后就登上苏格兰的王位，后来在法国宫廷中长大，嫁作法国的王妃，她的童年生活可谓富贵无忧。换句话说，她从一出生，就已经将权力紧握在手里。和她相比，伊丽莎白一世的童年简直异常悲惨，3岁时母亲被处死，她卸下公主的光环，被关进伦敦塔。同父异母的姐姐玛丽一世和弟弟爱德华六世还很年轻，因此没有兄弟姐妹、母亲又早早离世的伊丽莎白一世很难继承王位。可能是上天助她，玛丽一世和爱德华六世一生短命，相继去世之后，伊丽莎白一世终于登上了王位。这两姐弟的短命或许是上天的帮助，但是在玛丽一世和爱德华六世在位时保住性命，全靠伊丽莎白的聪明才智。疯狂的天主教徒玛丽一世

非常憎恶圣公会新教徒伊丽莎白一世，而据说伊丽莎白一世不惜跪在玛丽一世的脚下，流着眼泪说：“请救救我陷入堕落的宗教（圣公会）的灵魂。”

两个人的命运之所以相互交错，最后背道而驰，也正是这个原因。玛丽女王一出生就是高贵的苏格兰女王，而伊丽莎白一世却生活在需要自己保全性命的权力纷争中，这也是“不幸女王”和“伟大女王”命运交响曲的前奏。当玛丽嘴里还叼着奶瓶的时候，就已经是苏格兰女王，所以对她来说，权力是轻而易得的。而对于伊丽莎白一世来说，权力是来之不易、失之容易的东西，她的人生阅历让她熟知权力的这种特性。

由于以上原因，苏格兰的詹姆士六世在1603年登上英格兰的王位，成为詹姆士一世，苏格兰和英格兰统一成一个国家。詹姆士一世登上王位之后，开始思念给予自己生命的母亲，并将玛丽女王的墓地转移到埋葬英国君主的伦敦威斯敏斯特教堂，命令画师画了包括这幅画在内的好几幅肖像画。现在，在威斯敏斯特教堂里，玛丽女王和宿敌伊丽莎白一世被葬在一间墓室里。

朱利亚·阿伯克龙比

《维多利亚女王》

1883年/水彩画/145.7cm×97.8cm

除了玛丽的肖像画之外，国家肖像馆里还有一位穿着丧服的女王肖像画，那就是和伊丽莎白女王一同被评为“英国伟大女王”的维多利亚女王（1819—1901）的肖像画。维多利亚女王在位64年，引领大英帝国走向了鼎盛时期，英国的海外殖民地面积扩充至本土面积的100多倍，其中包括非洲、印度、东南亚和澳大利亚，所以获得了“日不落帝国”的称号。维多利亚女王既是英国的女王，也是印度女皇及无数英国殖民地国家的君主，几乎统治了大半个世界。

这些荣耀并不能完全归功于维多利亚女王的个人才智。在她登上王位之前，英国政权已经从君主转移到议会手里，英国君主成了“无法治理国家的木偶”。引领维多利亚时代的功臣为小威廉·皮特（William Pitt the Younger）、威廉·尤尔特·格莱斯顿（William Ewart Gladstone）、本杰明·迪斯累里（Benjamin Disraeli）等等。



朱利亚·阿伯克龙比/《维多利亚女王》

那么，维多利亚女王到底做了些什么呢？英国人看到的是她“君主的威严和慈爱”。1840年，维多利亚女王与她的表弟、德国萨克斯王室的阿尔伯特亲王喜结连理，生下9个子女。虽然这场婚姻是王室间的联姻，但是维多利亚女王真心爱着阿尔伯特亲王。他是科学技术和工业的追随者，亲自指挥举办了1851年伦敦的万国博览会，但在1861年离开了人世，享年42岁。自那时开始至去世（1901年），维多利亚女王穿了40多年丧服，并继承了丈夫阿尔伯特亲王的遗志，致力于救济贫民和儿童。在国家肖像馆里，挂着年轻的维多利亚女王到访伦敦慈善医院的画作。

维多利亚女王40多年来一直思念去世的丈夫，尽心尽力养育子女，是英国人民心目中理想的母亲形象。在当时英国君主立宪的政治制度下，维多利亚女王可谓最优秀的君主。她接受了丈夫离世前的忠告，一直保持中立，从未做出干涉政治的行动。伊丽莎白一世的座右铭是“我观看，而且我沉默”，维多利亚女王和她一样，也是一位为人谨慎的女王，这种慎重是引领大英帝国走向鼎盛时期的重要基石。

朱利亚·阿伯克龙比（Julia Abercromby）在1883年创作了这幅肖像画，乍一看，维多利亚女王并没有穿戴得十分奢侈，不像是统治半个世界的女王。她的丧服上没有任何装饰，仅用了几颗宝石作为点缀。比起女王，她更接近修女院院长的装扮。这幅画非画家亲自见到维多利亚女王后画的，而是参考了1875年海因里希·冯·安杰利（Heinrich von Angeli）创作的女王肖像画，那时女王的年纪应该是56岁。这幅肖像画虽然简单朴素，但尽显女王威严。

肖像画中的玛丽女王和维多利亚女王都穿着丧服，可比起执着于权力纷争的玛丽，不为权力所累的“英国的母亲”维多利亚女王至今为止仍然受到英国国民的尊重。“维多利亚”这个名字本身的意思是“胜利”，让人不由自主地追忆起大英帝国的辉煌。如今伊丽莎白二世女王将维多利

亚女王作为榜样，已经是众所周知的秘密。维多利亚女王生下的4个王子和5个公主后来纷纷与英国、德国、俄罗斯、西班牙等欧洲各地的王室成员成婚。英国与现存的欧洲王室大多有些血缘关系，这都多亏了这位“欧洲的祖母”维多利亚女王。

唯一一位“英国总统”

罗伯特·沃克

《奥利弗·克伦威尔》

约1649年/布面油画/125.7cm×101.6cm

看到奥利弗·克伦威尔（1599—1658）这幅肖像画，我不由想起英国国家美术馆里的《查理一世骑马像》。奥利弗·克伦威尔是谁呢？在1000多年的英国历史中，有9年没有国王，克伦威尔便是这一时期统治英国的国家元首。他既是虔诚的清教徒，也是出色的军人，是个非常爱国的人物。克伦威尔废黜了查理一世，处死了他，可最后也没有登上国王的宝座。可能成为国王，有违他虔诚的信仰，但他其实是集多种权力于一身的护国主（Lord Protector），相当于无冕之王。换句话说，克伦威尔是英国历史上唯一一位“英国总统”。

他的对手查理一世通过骑马的肖像画，尽可能地彰显国王的威严，克伦威尔的这幅创作于1649年左右的肖像画可能也是出于同样的目的。那一年，他处死了查理一世。在罗伯特·沃克（Robert Walker）创作的这幅肖像画中，克伦威尔身穿闪亮的铠甲（从闪亮的金属和宝石的描绘手法中可以看出他深受凡·戴克的影响），眼神炽烈，望向前方。克伦威尔手持步枪的样子，展现了他军人的身份，而不是国王，但从画中左侧的侍童正为他的铠甲绑蝴蝶结这个场景，可以看出他君主的威严。



罗伯特·沃克/《奥利弗·克伦威尔》

克伦威尔既是优秀的军人，也有强烈的宗教信仰，性格严苛。正是

因为这种性格，他才能打败柔弱、优柔寡断的查理一世，把英国的王权握在自己手里。查理一世生活奢靡，在议会和国民之间挑拨离间。比起查理一世，英国人更喜欢英雄克伦威尔，他是优秀无私的军人，有虔诚的信仰。但当克伦威尔成为国王，不，成为护国主之后，问题也接踵而至。克伦威尔以“不符合宗教信仰”为由，下令关闭英国所有的剧场和酒馆。换句话说，就是让人们认真工作、祈祷、生活。他无法接受人们休息娱乐、偶尔偷懒的事实。

每天生活在这种令人窒息的状态下，英国人逐渐感到厌烦。1658年，克伦威尔去世之后，他们找到逃亡到法国的查理一世的儿子查理二世，扶持他当上了国王。英国的君主制就这样轻松复辟，曾有至高权力的克伦威尔被从坟墓中挖出来，并砍头示众。但直到如今，对克伦威尔的功过是非，依然充满争议。大卫·休谟等历史学家认为，克伦威尔只是个独裁者。相反，托马斯·卡莱尔和塞缪尔·加德纳则认为克伦威尔是自由的守护神。在2002年BBC所做的有关“最伟大的英国人”的问卷调查中，克伦威尔位居前十，由此可见英国大众对他的评价很高。不管怎么说，克伦威尔的特征就是耿直、具有爱国心、责任感很强，这是英国男人普遍欣赏的性格。

从这幅肖像画中，可以看出克伦威尔性格耿直，不懂变通。薄薄的嘴唇，又窄又长的脸，典型的英国绅士的脸上感受不到一点幽默。即使是在肖像画中，他也是一副愁眉苦脸的模样，可以清晰地看到他眉间的皱纹。从这点来看，照片和肖像画一样，从不会撒谎。

画中的克伦威尔身穿铠甲，由此可见，这幅画是在室内完成的。但是画家在克伦威尔身后画上了绝壁，旁边画上云散后的天空，其含义是“克伦威尔护国主上台之后，笼罩着英国的乌云就散开了”。在没有照片的文艺复兴时期，君主的肖像画是维护正统政权的重要手段。肖像画中的克伦威尔是真正的领袖和君主，可在现实生活中，克伦威尔并非如此英俊，其实他只是个身材微胖、头发秃了一半的中年男人。

这幅肖像画中的男人比在国家美术馆里收藏的查理一世的画像更有

君主风范。查理一世两眼空洞无神，但这幅肖像画中的克伦威尔可以让人感受到道德性、智慧和决断力。他虽然不及查理一世的衣服华丽，但这些品质让主人公克伦威尔看起来更出众。如果凡·戴克还在世，同时画了查理一世和克伦威尔的肖像画的话，应该会是非常有趣的比较对象。

世纪之恋

盖伊·黑德

《霍雷肖·纳尔逊》

1798—1799年/布面油画/222.9cm×168.9cm

盖伊·黑德（Guy Head）画的这幅肖像画的主人公是英国海军将领霍雷肖·纳尔逊（1758—1805），英国人最尊敬的伟人之一。纳尔逊在1805年特拉法加海战中击败了法国和西班牙的联合舰队，将英国从拿破仑的手中救了出来，并在这场海战中中弹身亡。纳尔逊出身卑微，凭借自己的努力成为海军将领，为了国家牺牲了自己的生命，可谓充满戏剧色彩的人生，非常励志。

在特拉法加海战胜利之后，英国海军没有按照当时的风俗将纳尔逊的尸体抛向大海，而是装在白兰地酒桶中运回了英国。英雄的尸体国葬之后，举行了葬礼，被埋在了伦敦圣保罗大教堂。圣保罗大教堂和威斯敏斯特教堂一样，都是英国国立墓地般的地方，其中最大、最华丽的就是纳尔逊和惠灵顿的墓地。在伦敦近郊格林尼治区的国家海洋博物馆里有一个展厅，用于展示纳尔逊的遗物，其中有特拉法加海战时纳尔逊穿过的血迹斑驳、有子弹洞的军装。



盖伊·黑德/《霍雷肖·纳尔逊》

在伦敦特拉法加广场上，纳尔逊的高大铜像高高耸立，可以看出纳尔逊在英国人心里的重要地位。特拉法加广场高度近52米的纳尔逊纪念柱（在46米的石柱上竖着5.5米的铜像），柱底设有4只象征英国王室的雄狮，守护着纳尔逊，这些狮子是由特拉法加海战时英国海军使用过的大炮铸成的。

当我第一次来到特拉法加广场时，不理解为什么要将纳尔逊的铜像设在那么高的柱子上面。其实，由于铜像太高，那些来到广场的游客也看不到。但据说，柱子上面的纳尔逊铜像正望向记录着自己生命逝去的特拉法加海域的方向。可能英国人希望这位伟大的人物永远望向自己最光荣、进行过最激烈战斗的海战现场。

国家肖像馆还收藏有纳尔逊的一些肖像画，但比起他生前，他在特拉法加海战战死之后的肖像画更多一些。无论在哪幅肖像画中，纳尔逊都穿着海军将领的制服，是一位伟大的英雄。

乔治·罗姆尼

《埃玛·汉密尔顿》

约1785年/布面油画/62.3cm×52.1cm

纳尔逊的肖像画旁边挂着一幅美人的肖像画，主人公是纳尔逊的妻子吗？但是，在国家肖像馆的众多肖像画中，根本找不到一起挂着的夫妇的肖像画。国家肖像馆并不是说只要是“伟大人物的妻子”，就把她的肖像画随随便便地挂出来的地方。原来这位美人并不是纳尔逊的妻子，而是他的情人埃玛·汉密尔顿（1765—1815）。这两幅肖像画将会为我们带来一些让人惊叹的故事，也是传说中“18世纪版的世纪浪漫故事”。

1798年，为了阻挡法国军队对那不勒斯海岸的进攻，纳尔逊去到那不勒斯。在那里，他认识了英国驻那不勒斯大使威廉·汉密尔顿爵士的夫人埃玛·汉密尔顿。埃玛夫人是当时著名的美人，两人很快坠入了爱河。海军少将纳尔逊和埃玛有一个女儿霍雷西娅，两人同居，埃玛也成了他众所周知的妻子。但纳尔逊已经有结发之妻，所以他和埃玛的关系无论从哪个角度来看都是不伦之恋。这些绯闻是纳尔逊仕途上重大的绊脚石。无论过去还是现在，对于军人来说，检点的生活作风都非常重要。纳尔逊与别人的妻子搞外遇，对方竟然是德高望重的贵族夫人，两人还生下了私生女，人们对他的评价自然好不到哪儿去。



乔治·罗姆尼/《埃玛·汉密尔顿》

从表面来看，纳尔逊和埃玛确实应该遭人数落，但稍微了解一点儿

内幕的人，可能会理解他们的感情关系。埃玛是铁匠的女儿，出生之后就因出众的美貌成了好多贵族的情妇，并和比自己大31岁的威廉·汉密尔顿爵士结为连理。两个人是父亲和女儿般的夫妻关系，没有深厚的感情。其实，汉密尔顿爵士对埃玛，也更像是对待女儿一样，而不是妻子。他甚至将妻子的情夫纳尔逊叫到家里一起住，珍藏着纳尔逊给他妻子写的信。纳尔逊年轻的时候身无分文，与带着女儿的寡妇弗朗西斯结了婚。虽然他最后得到了真正的爱情，但也为此付出了代价，忍受别人在背后说三道四。

纳尔逊的肖像画旁边挂着创作于1785年的埃玛肖像画，那时埃玛只有24岁。埃玛圆圆的鹅蛋脸上有一双又大又美的眼睛，一看就知道是出众的美人，所有画家都想为她画肖像画。这幅肖像画的画家乔治·罗姆尼（George Romney）总共为她画了84幅肖像画。纳尔逊在断气的最后一瞬间，还在担心自己的情人埃玛和女儿霍雷西娅。纳尔逊战死时，他的女儿霍雷西娅才5岁。纳尔逊留下遗言，要将自己所有的财产都留给埃玛和唯一的女儿霍雷西娅。他相信，为国家献身之后，国家一定会好好补偿自己的遗属。

但是英国政府却以埃玛和纳尔逊没有正式结婚为由，拒绝将纳尔逊的抚恤金交给埃玛。单凭纳尔逊将名字“Horatio”传给女儿霍雷西娅就知道埃玛和霍雷西娅是他的遗属，但是英国政府无情地拒绝了英雄的家人。英国政府将亨利八世的王冠拿来装饰纳尔逊在圣保罗大教堂的墓地，却将他的抚恤金给了他的弟弟，而不是埃玛。本来就花钱大手大脚的埃玛很快将汉密尔顿爵士的财产和纳尔逊留下的房产挥霍一空，从此在贫困潦倒中挣扎度日，长期酗酒。为躲避债主，她和女儿逃到法国加来，最后患上痢疾，离开了人世，享年54岁。

为什么当代绝世美人明明有丈夫，还爱上了纳尔逊呢？纳尔逊虽然是优秀的军人，但并非出身贵族，也没有帅气的外貌或雄厚的财产。认识埃玛的时候，纳尔逊在文森特海战中失去了右臂，一只眼睛失明。（纳尔逊在战争途中，总是将那只失明的眼睛对着望远镜，然后开玩笑

说："咦，怎么看不到贼船？"）因此在国家肖像馆里展出的纳尔逊的肖像画中，他的右臂被巧妙地遮住了。单纯地比较地位和背景的话，埃玛的丈夫汉密尔顿爵士要比纳尔逊更有优势。

但是，纳尔逊有着汉密尔顿爵士没有的、普通男人身上没有的重要美德。他是真正勇敢的男人，是真正的军人。纳尔逊并非战术天才，但他能够最大限度地挖掘和激发出普通海军士兵和将军的潜力。

在特拉法加海战的最后一瞬间，纳尔逊为我们展现了什么才是真正的男人。子弹穿过他的肩膀，打通肺部，嵌入他的脊柱，可他依然保持清醒，坚持指挥战斗4个小时。确认战斗胜利之后，倒下的纳尔逊对旁边的医生说，"感谢上帝，让我尽到了自己的职责"，并留下了遗言。埃玛爱的不是纳尔逊的地位、背景，而是他男子汉的英勇气概。国家肖像馆中挂的肖像画《霍雷肖·纳尔逊》中的英国男人纳尔逊看起来有些沉默寡言，这幅画更接近于在描绘典型的英雄风范，从他紧闭的双唇可以感受到他作为军人的正直和坚强的意志。

很多电视剧和电影以英国纳尔逊和埃玛的世纪恋情为题材，其中最著名的是电影《汉密尔顿夫人》（1941年），温斯顿·丘吉尔爵士参与台词设计，劳伦斯·奥利弗和费雯·丽分别饰演纳尔逊和埃玛。拍完电影后，男女主角也坠入爱河，并步入了婚姻殿堂。有趣的是，和电影的内容一样，两位演员在拍摄电影的时候，也都是已婚的状态。偶尔真的有"电影般的人生"和"比电影更戏剧的人生"。不管怎样，纳尔逊之所以被评为最受喜爱的英国人，正是因为他的英勇战绩，以及贫穷出身的小伙子成长为救国英雄的戏剧般的人生经历，还有他对埃玛从一而终的真挚感情。

文人肖像画

英国是孕育文学的故乡，培养出的优秀作家比别的任何国家都要多。我现在能够想到的英国作家的名字就能列出一大串，如《坎特伯雷故事集》的乔叟、莎士比亚、狄更斯、华兹华斯、雪莱、济慈、叶芝、拜伦、勃朗特三姐妹、卡莱、刘易斯·卡罗尔、弗吉尼亚·伍尔夫、比阿特丽克斯·波特等等，还有20世纪最著名的人气小说《哈利·波特》系列的作家J.K.罗琳。据说她比伊丽莎白女王还要富有，估计距离她的肖像画挂在国家肖像馆的那天也不远了。

文人肖像画中少不了温斯顿·丘吉尔的肖像画。丘吉尔是带领英国人取得第二次世界大战胜利的英雄式的政治家，也是以《第二次世界大战回忆录》获得1953年诺贝尔文学奖的作家。丘吉尔一辈子写了20多本历史书，这部既不是诗歌也不是小说的作品竟然能获得诺贝尔文学奖，无论在过去还是现在，一直争议不断。

约翰·泰勒

《威廉·莎士比亚》

约1610年/布面油画/55.2cm×43.8cm

在众多文人中，英国最值得炫耀的人物是威廉·莎士比亚（William Shakespeare，1564—1616）。英国有句话是：“我宁愿失去一个印度，也不肯失去一个莎士比亚。”国家肖像馆中莎士比亚的这幅肖像画，也是美术馆中最先被收藏的肖像画。国家肖像馆成立于1856年，那一年他们买下了莎翁这幅肖像画，这是美术馆搬至现址、正式与公众见面的40年之前，所以莎士比亚肖像画分类号码在国家肖像馆的藏品中排名第一（NPG1）。

画家约翰·泰勒（John Taylor）1610年画的这幅肖像画，是“真实的”莎翁面孔。现存的莎士比亚的肖像画作品多达50多幅，但其中只有这幅画是以生前的莎士比亚为模特儿画成的。1610年，莎士比亚46岁。肖像画中的莎士比亚有点儿秃顶，褐色卷发，还戴着耳环，胡须乱蓬蓬的，装扮简朴，可以看出莎士比亚和这幅画的画家都是平凡之人。莎士比亚的有些肖像画将他塑造成贵族，而就像从这幅肖像画中可以看到的那样，莎士比亚只是活跃在伦敦的众多剧作家和演员中的一员。虽然这幅肖像画整体上看起来很平凡，但莎士比亚那双尤为突出的双眼里透露出深邃的洞察力，这正是这位文学巨匠的慧眼。



约翰·泰勒/《威廉·莎士比亚》

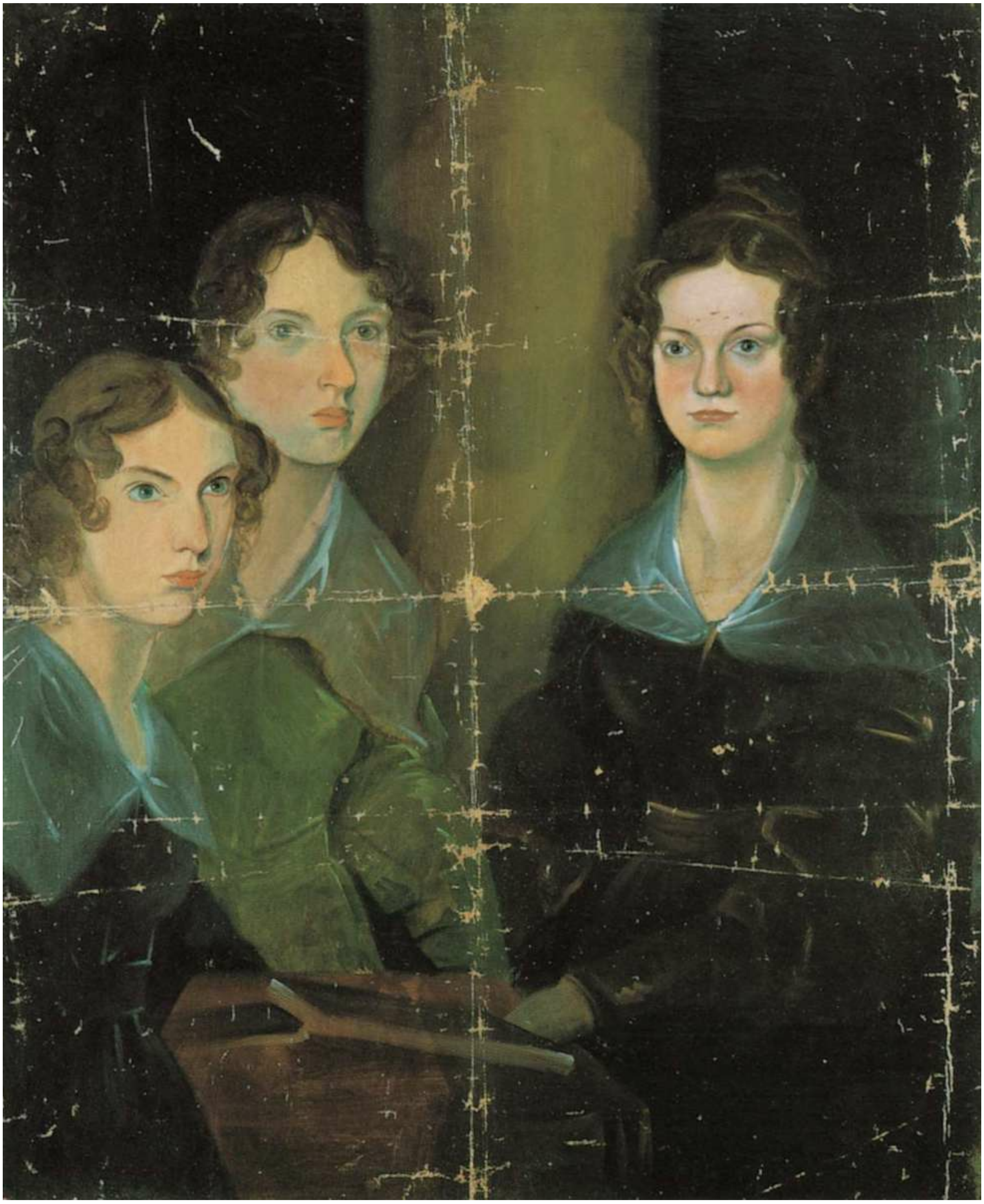
帕特里克·勃朗特

《勃朗特三姐妹》

约1834年/布面油画/90.2cm×74.6cm

我喜欢的另一幅文人肖像画是帕特里克·勃朗特（Patrick Brontë）画的勃朗特三姐妹（夏洛蒂·勃朗特，1816—1855/艾米莉·勃朗特，1818—1848/安妮·勃朗特，1820—1849）的肖像画。这幅画平日被国家肖像馆藏得严严实实，不怎么与观者见面。因此我每次来这里时，都会抱着“或许能看到这幅画”的期待，但希望总会落空。这次去的时候，我惊讶地发现，这幅画竟然被挂在24号展厅。画中的三位姐妹都紧闭双唇，沉默寡言，从右侧起，分别是夏洛蒂、艾米莉和安妮。

勃朗特一家的三姐妹夏洛蒂、艾米莉和安妮生活在英国中部利兹附近霍沃思的牧师寓所，因为她们的父亲是教区主教。或许是因为这个地方潮湿寒冷的空气不利于身体健康，或许是因为三姐妹天生体弱多病，她们都在30岁左右就离开了人世。她们的弟弟勃兰威尔也死于31岁，这个家族分明有颇严重的病史。三姐妹中只有《简·爱》的作者夏洛蒂结了婚，但膝下无子。《呼啸山庄》的作者艾米莉有着超人的忍耐力，她30岁患上肺结核，但没有看医生，一直独自忍受病痛。据说她去世前两个小时还坐在沙发上织东西，虽然喊了医生过来，但在医生到达之前，她已经倒在沙发上离开了人世。



帕特里克·勃朗特/《勃朗特三姐妹》

看着勃朗特三姐妹的肖像画，我冒出了这样的想法：“无论过去还

是现在，英国人都是这么沉默寡言啊。”其实，英国人不会轻易笑或者哭。每次看BBC的新闻，我都会想，“原来英国人天生擅长隐藏自己的感情”。特别是看到电视上播出儿子在阿富汗战争中战死的那些母亲接受采访的情景，更是加深了我的这种想法。儿子在别的国家的战争中死去，变成冰冷的尸体回到故土时，这些母亲没有尖叫或是流泪，只是冷静地说：“感谢上帝将儿子赐予我们。”我实在无法理解英国人这种强大的情感自制力。

肖像画中的三位姐妹本应该是感情丰富的年轻少女（画肖像画的时候，她们还是十多岁的孩子），但是她们的表情都无一例外地僵硬无比。从她们的脸上，根本看不出她们在想些什么，连猜都猜不出来。特别是坐在中间的艾米莉，这位面无表情的少女就是《呼啸山庄》的作者，写出了那个充满暴风般激烈的爱情及命运般交错和戏剧般死亡的故事。其实，艾米莉是一个温柔娴静的少女，因为太爱潮湿阴暗的霍沃思的牧师寓所，在布鲁塞尔的寄宿学校上了一阵学后，敌不过思乡之情，又回到了牧师寓所。在霍沃思的牧师寓所后面一片布满名叫“希斯”的灌木丛的土地，据说艾米莉就是漫步在这片荒野上，创造出了“希斯克里夫”这个人物形象。

如今唯一现存的以三姐妹为主人公的这幅肖像画上能看到明显折过的陈旧印迹。这幅肖像画差点儿被扔掉，无法重见天日。据说，这幅肖像画是1914年夏洛蒂的丈夫阿贝尼科尔斯在第二任妻子家里的天花板上偶然发现的，这幅画于1834年左右的肖像画历经一个世纪，蒙着一层灰，辗转了好多个地方之后才来到我们面前。

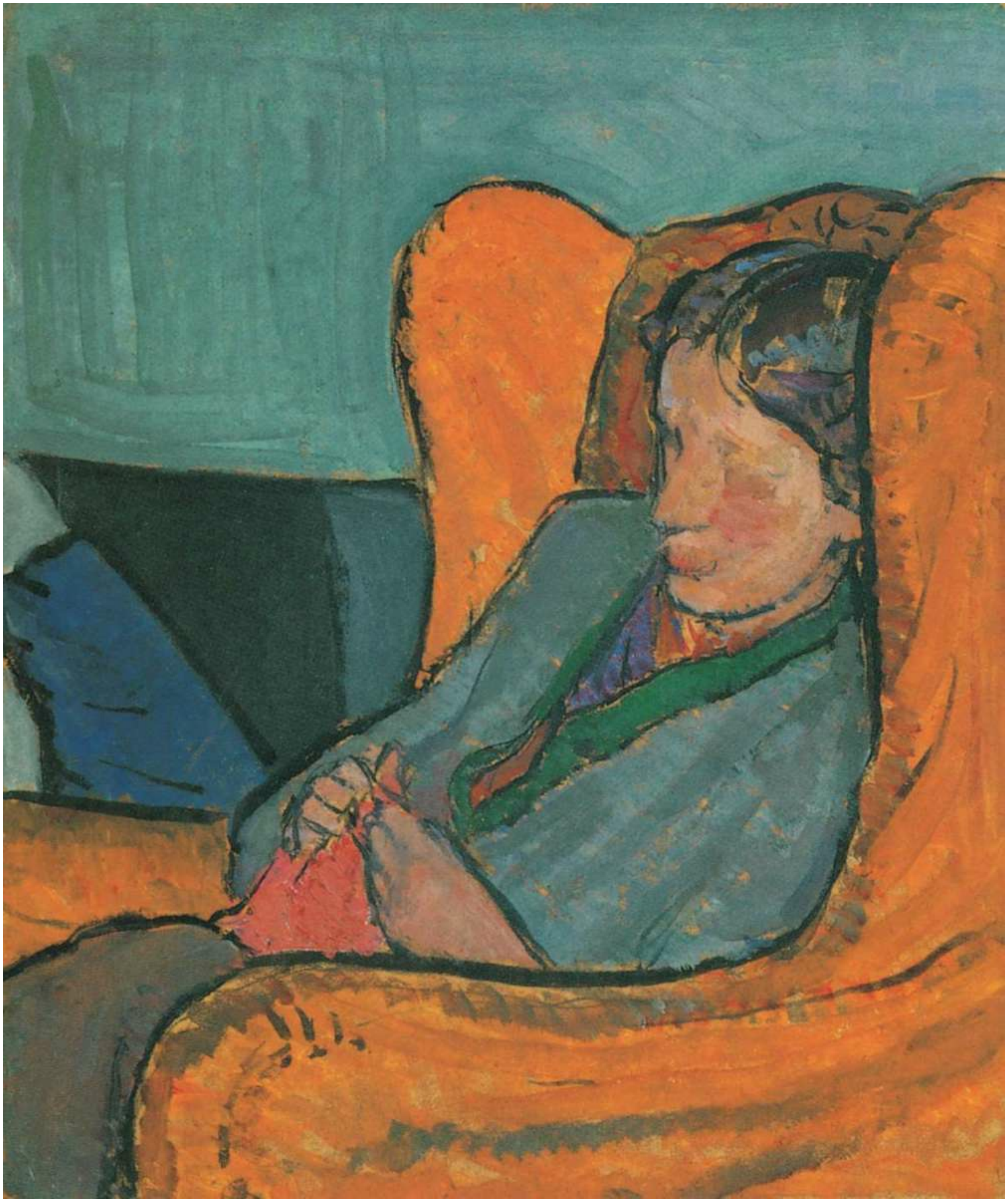
瓦妮莎·贝尔

《弗吉尼亚·伍尔夫》

1912年/木板油画/40cm×34cm

英国国家肖像馆中另一幅让我印象深刻的文人肖像画是弗吉尼亚·伍尔夫（1882—1941）的肖像画。她的著作有《到灯塔去》《海浪》《一间自己的房间》。国家肖像馆中珍藏着60多幅她的肖像画和照片，其中最引人注目的是她的亲姐姐、画家瓦妮莎·贝尔（Vanessa Bell，1879—1961）为她画的这幅肖像画。画中的伍尔夫倚在橘黄色沙发里，手里拿着橘红色的线，正在织东西。虽然能够模糊地看到她脸部的轮廓，但几乎看不到眼睛、鼻子和嘴。但是单从轮廓中，就能感受到伍尔夫纤弱、神经质、犀利的性格。

她和丈夫莱昂纳德·伍尔夫创办了剑桥大学出身的激进知识分子聚会布鲁姆斯伯里团体（Bloomsbury Group）。虽然她是同性恋和以各种事迹出名的女权主义者，但其实她性格敏感，排斥与自己不同的事物。她的最后一部作品《岁月》改了好几年也没有写完，她就在家附近的欧塞河中投河自尽。她从小生活在富裕的家庭（她的父亲是研究古希腊文学的教授），是小有名气的作家，但是作为一个人，伍尔夫并没有享受到幸福的人生。



瓦妮莎·贝尔/《弗吉尼亚·伍尔夫》

瓦妮莎的这幅肖像画创作于1912年，那一年弗吉尼亚30岁。但是很奇怪，好像能够从这幅画中感知到弗吉尼亚悲剧的宿命。用剪影描绘的

那部分看不到她的眼睛，加上她完全倚在沙发里的柔弱样子，丝毫没有年轻活泼的感觉。她身上披着的毛衣看起来也像是老人的衣服。虽然这是30岁女子的肖像画，但就算说是年过花甲的老奶奶的肖像画，估计也会有人信。

瓦妮莎为什么将自己的亲妹妹弗吉尼亚画得如此忧郁呢？肖像画中的弗吉尼亚似乎难逃悲剧命运的魔爪，就像约翰·埃弗里特·米莱斯（John Everett Millais，1829—1896）的《奥菲莉娅》预言了伊丽莎白·希达尔的自杀命运一般，这幅画也预言了弗吉尼亚的悲剧命运。或许这只是我的个人猜想。

约瑟夫·塞文

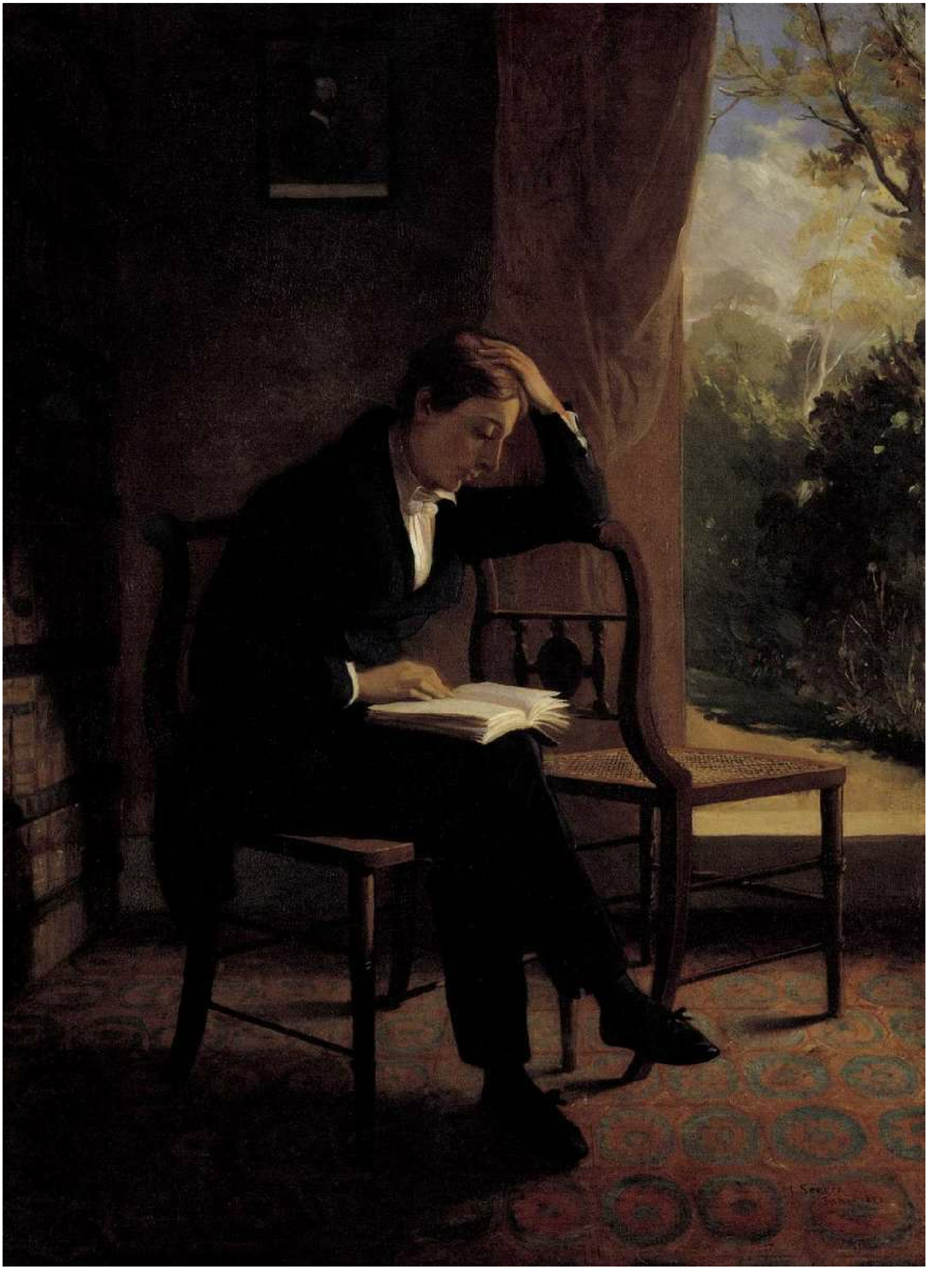
《约翰·济慈》

1821—1823年/布面油画/56.5cm×41.9cm

在国家肖像馆中，我最喜爱的文人肖像画作品要数济慈的肖像画了。我原本不知道国家肖像馆中收藏有这幅画，直到有一天我漫无目的地在肖像馆里闲逛时，发现了这幅藏在无数政治家、作家和科学家中的不起眼的约翰·济慈肖像画。

看到这幅再熟悉不过的画的那一瞬间，我呆在原地一动也没动。说得稍微夸张一点儿，我甚至觉得我就是为了见到这幅肖像画才来到这里的。如果你不了解这幅肖像画背后的故事，可能感受不到有什么特别。但是对于我来说，这幅画是一个非常特别的存在。

在国家肖像馆的纪念品商店，可以付费打印这里的画作。我花了12英镑来打印这幅画。现在，这幅画挂在我的研究室里。每当我心情不好的时候，都会看看那个在窗前、手放在额头上、沉浸在书中的年轻诗人的样子，这样我心中的火气会慢慢平静下来，脑海中浮现出在伦敦北部汉普斯特荒野的温特沃斯（Wentworth Place）的住所里，年轻济慈生活过的小小房子里的寂寥风景。



约瑟夫·塞文/《约翰·济慈》

济慈的这幅肖像画是由他的朋友，也是临终前守在他身旁的画家约瑟夫·塞文（Joseph Severn，1793—1879）创作的。思念朋友的塞文在济慈离开人世几个月之后，回忆起他在伦敦温特沃斯的住所里写代表作《夜莺颂》的样子，创作了这幅画。年轻的诗人将一只手放在额头上读书的样子，很有典型的浪漫派诗人的风范。这幅画本身没有与众不同的特点和格外出众的地方，但这幅画背后的故事深深地打动了我。

英国文学上首屈一指的天才诗人济慈因肺结核，在25岁就离开了人世。济慈的一生都颇为不幸。与浪漫主义诗人雪莱、拜伦、华兹华斯不同，他没有接受过大学教育。他出生在一个出租商人的家庭，是家里的长子。为了维持生计，他一直在做药剂师的工作。因此，他的诗歌创作都来自天赋，但在18世纪，他的作品并没有得到人们的认可。

济慈的父母去世得早，唯一的姐姐移民美国，弟弟汤姆因肺结核离开了人世。因为可怜这个沉浸于悲伤中的诗人，他的朋友约翰·布朗将自己在温特沃斯住所的一间屋让给他住。济慈搬到这里后，很快与邻家开朗少女范妮·布朗坠入爱河。和范妮订婚之后，济慈写出了《夜莺颂》《希腊古瓮颂》《恩底弥翁》等诗歌巨作。爱情的力量给了年轻诗人惊人的创作灵感，一直不受欢迎的诗集也开始卖出去了。与范妮订婚之后，济慈开始憧憬婚后的美好生活。

但是上天并没有准许济慈构建“幸福家庭”的梦想，他在照顾汤姆的时候，自己也感染上了肺结核菌。当时还没有青霉素，没有治疗结核的办法。1820年2月，济慈开始吐血，学过医学的他知道自己时日不多，就把这个消息告诉了弟弟。

唯一的希望，就是逃离潮湿的英国，到明媚干燥的南部国家去疗养。疗养，也是当时医生向结核患者推荐的治疗方法。济慈决定去意大利的罗马，但是他无法单独在罗马疗养。济慈的朋友约瑟夫·塞文想去罗马画古代遗址，所以答应陪济慈同去。在去罗马之前，两个年轻人还

畅想自己未来的希望。一个是希望治好病，然后和未婚妻结婚；另一个则是梦想参观意大利的历史遗址，学习米开朗琪罗、拉斐尔这些大师的画作，继而成为知名的画家，扬名立万，光宗耀祖。

但是塞文去罗马之后，连古代遗址的素描都没有画一张。因为一到罗马，济慈的病情就加重了，尽管塞文不吃不睡地陪在旁边照顾他，也没能改变命运。济慈曾在病床上试图自杀，将塞文买来的食物全部扔到窗外。对于塞文来说，这段独自承受病人痛苦和烦心的罗马日子，犹如监狱一般。

但是，天生善良的塞文默默地接受了这一切。济慈怕黑，塞文就整夜点着烛灯，守在他的床头。济慈说“给我看看埋葬我的地方”，塞文就跑到罗马新教徒的墓地将埋葬济慈的地方画下来给他看。

1821年2月23日，该来的还是来了。济慈说了一句“哦，上帝，感谢您……看来我现在该走了”，随后便昏了过去。熬了4天，守在病床前的塞文知道到了要和朋友永远说再见的时候了，他赶紧上前紧紧地拥抱了济慈。济慈再也没有醒过来，痛苦的百日斗争终于画上了句号。在永远沉睡过去的济慈脸上，再也没有一丝痛苦的痕迹。

塞文将一生坎坷的朋友临终的场景用素描画了下来，在济慈去世几个月之后，重新振作精神画了这幅肖像画。济慈一辈子几乎没有享受到幸福的时光，却拥有比任何人都要出众的才华。在这幅肖像画中，能够看到济慈一直年轻文雅的身影。

从肖像画中可以看出，塞文并非出众的画家，这幅画不管怎么看，都非常平凡。但是在这幅小小的肖像画中，能看出塞文不想让朋友从自己的记忆中消失。沉浸在书中的诗人的样子看起来温和平静，但也有一丝悲伤。塞文和济慈生活了3个月左右，但庆幸没有感染上肺结核。济慈在去世之后享誉四方，塞文也得到了“陪伴伟大的诗人到最后一刻的真正朋友”的称赞。塞文身体健康，一辈子以画画为生，活到了83岁。这对好朋友被并排葬在新教徒的墓地里。

泰特不列颠美术馆

（Tate Britain）

极具英式的美术殿堂



地址：Millbank，London SW1 P 4RG（020 7887 8888）

地铁站：Pimlico（维多利亚线）、Westminster（朱比利线）

公交路线：可乘坐87、88、C10路公交车。（泰特不列颠美术馆和泰特现代美术馆开通了泰特船路线，船票价格为5英镑，若持有伦敦一日游卡，可在两个美术馆的服务中心以3.35英镑的价格买到船票。）

开放时间：10:00~18:00（每月第一个周日开放至22:00）

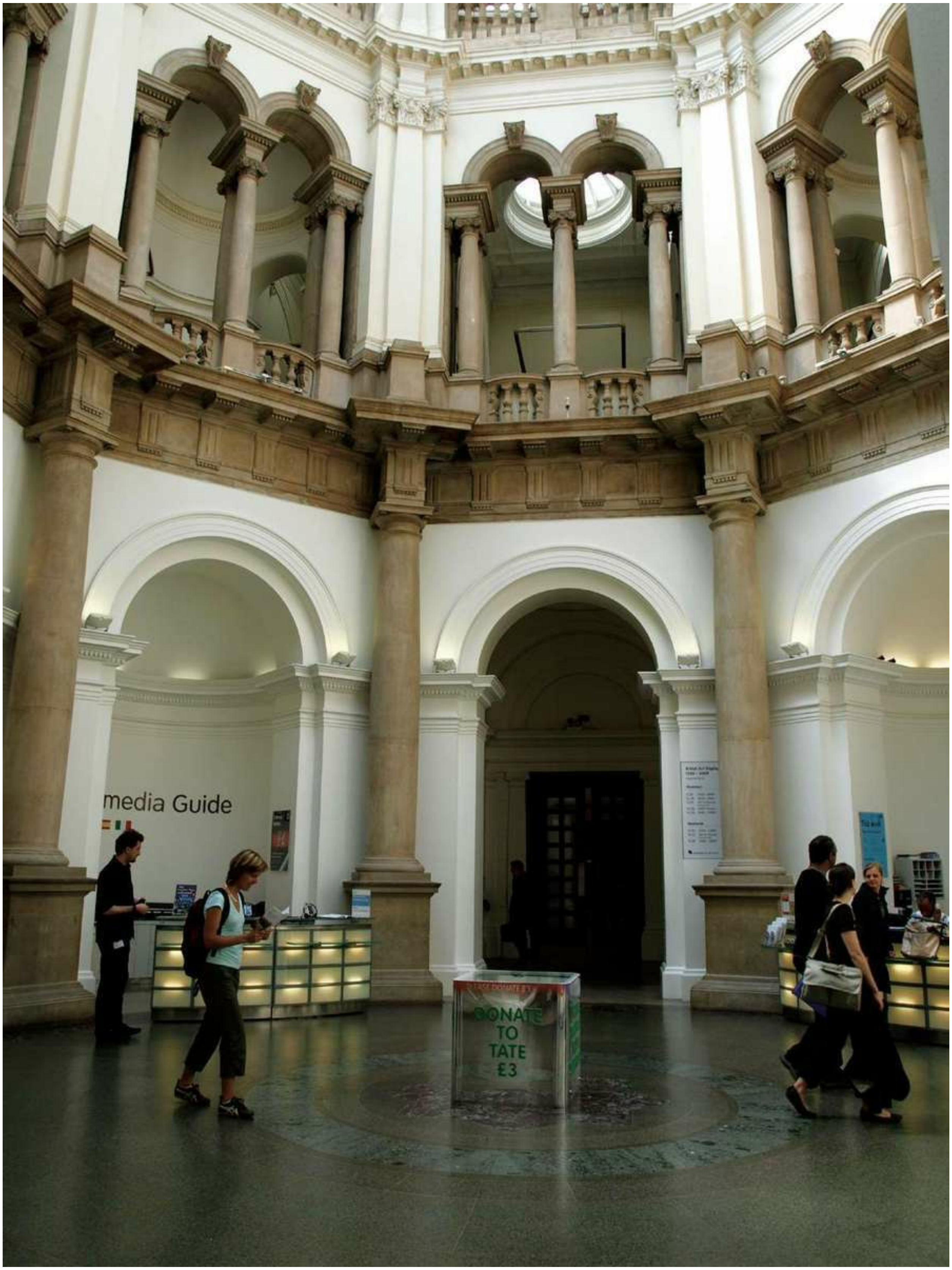
休馆日：12月24~26日

门票：免费（不包括精品展）

官方网站：http://www.tate.org.uk/visit/tate-britain

2000年，泰晤士河边的泰特现代美术馆（Tate Modern）开馆之后，位于米尔班克（Millbank）的泰特不列颠美术馆的人气就大不如前了。在这之前，泰特不列颠美术馆与英国国家美术馆被评为伦敦的两大美术馆，现在这里只剩下英国画家的作品，因此若对英国画家没有兴趣，一般游客是不会特意来泰特不列颠美术馆参观的。其实，这里几乎没有“家喻户晓”的作品，虽然曾被评为国际画廊，如今却缩小成了单纯的英式美术馆。

但我一直喜欢泰特不列颠美术馆，这里虽然算不上伦敦最著名的美术馆，但也位居前五名。说实话，我觉得泰特不列颠美术馆的氛围比泰特现代美术馆更舒适优雅，给人的感觉更亲切。在面向泰晤士河的泰特不列颠美术馆里，有我在伦敦最喜爱的画——约翰·辛格·萨金特的《康乃馨、百合与玫瑰花》（*Carnation*，*Lily*，*Lily*，*Rose*），还有美艳的英国少女的画作和充满中世纪美感的拉斐尔前派的独特作品。如果运气好的话，还能看到卢西恩·弗洛伊德和弗朗西斯·培根（Francis Bacon，1909—1992）的作品。为什么说运气好呢？这是因为泰特财团在英国总共设有4个美术馆，包括泰特不列颠美术馆、泰特现代美术馆、泰特利物浦美术馆和泰特圣艾弗斯美术馆，他们在4个美术馆里轮流展出作品。即使你用几年的时间访遍这4个美术馆，也可能看不到相同的作品。


media Guide
DONATE
TO
TATE
£3

总之，我喜爱泰特不列颠美术馆的原因很简单，因为在这里可以看到画家眼里的英国。每个展厅里都挂满了透纳画的英式风景和拉斐尔前派画笔下的美艳的英国少女。我从未见过像透纳一样准确地捕捉到英国的独特风景——刮风、下雨、乌云密布的画家。若对拉斐尔前派进行介绍的话，可能文章就会变长了，不，是会变得很长。拉斐尔前派的英语是Pre-Raphaelite，顾名思义，就是“拉斐尔之前”的意思，但翻译成“拉斐尔前派”或许意思有点儿模糊不清，因为不清楚这是指拉斐尔之前的画风，还是指要追随拉斐尔。而且，为什么会在维多利亚女王时代突然出现意大利文艺复兴时期的画家“拉斐尔”，这一点也让人摸不着头脑。

简单为大家介绍一下，拉斐尔前派是1848年英国日不落帝国时期，也就是维多利亚女王时代成立的英国画家、诗人和艺术家之间的聚会。他们崇尚以拉斐尔之前的中世纪时代的美术为典范进行绘画创作，而不是英国皇家艺术学院教授的画风，即所谓的“模仿拉斐尔和米开朗琪罗的画风”。一般说到拉斐尔前派，会想到约翰·埃弗里特·米莱斯、但丁·加百利·罗塞蒂（Dante Gabriel Rossetti，1828—1882）和威廉·霍尔曼·亨特（William Holman Hunt，1827—1910）。但除了他们之外，还有一些画家和诗人。他们之所以得名“拉斐尔前派”，是因为参加这个聚会的画家都在自己的作品里留下了“Pre-Raphaelite”的签名。



那么，为什么要拒绝文艺复兴，重仿中世纪的画作呢？拉斐尔前派发表的纲领如下：

1. 要用确实存在的概念来表达。
2. 要专注于研究自然的状态，并将其特征还原到作品中。
3. 排斥机械式的绘画技巧，采用真实的、直接的画法。
4. 最重要的是只能采用道德的、神圣的主题。



顾名思义，拉斐尔前派这些年轻画家的目标是以19世纪的视角再现中世纪的宗教画。那时距离中世纪已经过去了500多年，近代这些画家“抛弃浮于外表的绘画技巧，还原过去真实朴素的画法”这种想法本身是好的，但问题在于拉斐尔前派的画家并不像口号中喊的那样道德观念很强。在拉斐尔前派这些画家之间，接二连三地爆出恋爱和不伦的事件。伊丽莎白·希达尔是罗塞蒂的夫人，也是几位画家共同的模特儿，她和画家们的爱恨情仇一直被人们津津乐道。当时的评论家约翰·拉斯金和他的妻子艾菲·格蕾，还有画家米莱斯间的三角关系，也是一出好戏。总而言之，拉斐尔前派画家无论是在艺术还是实际生活中，在道德观念上一直处于随心所欲、无拘无束的状态。很多拉斐尔前派画家的故事比电影和电视剧还要精彩，他们的作品也饶有趣味。在英国，根据他们奇幻的爱情故事改编的电视剧深受观众喜爱。

我之所以喜欢拉斐尔前派的作品，正是因为他们的作品按照其纲领

细致描绘了美丽的大自然和比自然更妖娆的英国少女。而且拉斐尔前派的纲领本身极具道德性，他们的大多数作品的题材取自《圣经》，但奇怪的是，他们的画里分明隐藏着肉欲的气息。这有可能是年轻艺术家来自本能的感知，也有可能是维多利亚时代英国的氛围，那个表面上重视家庭，但实际上贫富差距过大，统治阶级和上流阶层的伪善达到极致的时代。

只是欣赏画中的美艳少女，泰特不列颠美术馆之旅就已经让人收获满满了。现在，让我们一起走进30个展厅中的17和18号展厅，去欣赏一下拉斐尔前派画家们的精彩作品。

美艳的少女

约翰·埃弗里特·米莱斯

《奥菲莉娅》

1851—1852年/布面油画/76.2cm×111.8cm

拉斐尔前派向往文艺复兴时期之前的时代——中世纪的画风，可约翰·埃弗里特·米莱斯的这幅《奥菲莉娅》（*Ophelia*）却强有力地展现了拉斐尔前派画家的浪漫主义风格。这幅画完全遵循了拉斐尔前派的纲领，不仅主题选自经典中的经典、莎士比亚的《哈姆雷特》，对大自然的描写也真实到丝毫不逊色于照片的程度。但从结果上来看，这幅画是非常浪漫、神秘、充满肉欲的，仿佛是电影里的一个场景。

这幅画的主题是家喻户晓的《哈姆雷特》中奥菲莉娅的悲剧之死。当得知哈姆雷特杀死了自己父亲的消息时，奥菲莉娅受到打击，完全疯掉。她在精神恍惚的状态下，采着河边的花，一不小心掉到了河里，随河水漂下去，唱着歌，最后下沉至水底死去。



约翰·埃弗里特·米莱斯/《奥菲莉娅》

实际看到这幅画时，首先会为围绕着奥菲莉娅的河边和花儿的细致描绘而感叹不已，整幅画像是一个巨大的花束。米莱斯执迷于“对自然细致入微的描绘”。为了画这幅画，米莱斯在1851年6月前往伦敦附近的萨里（Surrey）的霍格斯米尔（Hogsmill）河写生，先是画了背景中的花儿和河水，而不是主人公。他每天花11个小时描绘各种不同的花儿，但这些花儿并非随便画上去的。画中的柳树、三色堇、罂粟和荨麻等都代表着不同的含义，比如，奥菲莉娅衣角散落的三色堇象征虚无的爱情，她头上低垂的柳树代表被抛弃的爱情。

这里的花儿大多来自《哈姆雷特》中的描写，但也有例外。米莱斯在奥菲莉娅的手里放了一个罂粟花环，血红色的罂粟与奥菲莉娅随波漂流。但是罂粟原本没有出现在《哈姆雷特》里，米莱斯是个近乎偏执地

重视事实的人，那他为何要在莎士比亚的原作中加入原本不存在的罂粟呢？这是因为罂粟是鸦片的原料，象征着“沉睡和死亡”。

一些著名的艺术作品有时可以预见艺术家的命运。作家亚历山大·普希金在《叶甫盖尼·奥涅金》中详细描写了决斗的场面，最后他就死于一场决斗。而作家列夫·托尔斯泰在《安娜·卡列尼娜》中将主人公安娜设计为卧轨身亡，而后来他自己也客死他乡。每次看到《奥菲莉娅》，我都会有一种胆战心惊的感觉，而且我觉得这幅画有些恐怖，因为它并不是单纯地捕捉死亡的瞬间。虽然《奥菲莉娅》是以死亡为主题的，但画面过分浪漫和美丽，没有一丝凄惨与撕心裂肺的悲伤，而是充满了哀愁的美丽和神秘。即便如此，我还是在这幅画中感受到了不可抗拒的宿命的影子，这可能是因为模特儿伊丽莎白·希达尔。

米莱斯花了大半年时间完成风景部分之后，回到伦敦的画室，从1851年11月开始着手画主人公奥菲莉娅。奥菲莉娅的原型是伊丽莎白·希达尔，她曾是帽子店里的店员，但因为她拥有出众的美貌，很快受到拉斐尔前派画家的喜爱。后来，希达尔与拉斐尔前派的创始人罗塞蒂结婚。但是由于罗塞蒂搞外遇，希达尔又有忧郁症，她的婚姻生活非常不幸。罗塞蒂等了10年才把希达尔娶进门，但婚后又明目张胆地搞外遇，可谓世界上最坏的丈夫。希达尔在孩子死产之后，染上了毒瘾，在33岁时吞食鸦片自杀。这幅画中的奥菲莉娅手拿罂粟，走向死亡，可能就是在预言希达尔的悲剧命运。

米莱斯是个执迷于真实描写的画家，因此他要求希达尔保持躺在浴缸里的姿势，还要身穿和画中一样的长连衣裙。当时是寒冷的冬日，但希达尔没有任何怨言，答应了他的苛刻要求，可最后患上了重感冒。

这幅画历经漫长曲折的过程，但画坛对其的评价不温不火。《泰晤士报》用英国媒体特有的挖苦语气嘲讽道：“奥菲莉娅在长满杂草堆的小溪里死去，这难道不奇怪吗？”

约翰·埃弗里特·米莱斯

《基督在自己父母家中》

1849—1850年/布面油画/86.4cm×139.7cm

你若问我最爱拉斐尔前派的哪一幅作品，那我估计要花点儿时间好好想想。我个人觉得泰特不列颠美术馆里最优秀的作品是约翰·辛格·萨金特的 《康乃馨、百合与玫瑰花》。画家萨金特虽受到了拉斐尔前派的影响，但并没有加入这个“兄弟会”。我最先想到的是拉斐尔前派的创始人米莱斯和罗塞蒂、亨特，还有约翰·威廉·沃特豪斯（John William Waterhouse，1849—1917）、伯恩·琼斯等后辈画家。其实很难从中挑出一幅最好的作品，但若非要选一个画家的话，我应该会选择米莱斯。你若看过米莱斯的《玛丽安娜》（*Mariana*）和《基督在自己父母家中》（*The Carpenter's Shop*）的话，就能理解我为什么这么喜欢这个画家了。

米莱斯的画作也是我被拉斐尔前派深深吸引的原因，因为他能用一种既高尚又道德的方式巧妙地把充满肉欲的特征展现出来。他的画作端庄大方，正如拉斐尔前派崇尚的信条一般画笔细腻严谨，色彩柔美和谐。最重要的是他的作品里隐藏着若有若无的刺激感官的东西，这种奇妙的矛盾体深深地吸引了我。乍一看，他的作品中的主人公像是刚从寄宿学校毕业的大家闺秀，但仔细观察，你会发现她们有迷惑众人的致命魅力，这就是传说中的“蛇蝎美人”。



约翰·埃弗里特·米莱斯/《基督在自己父母家中》

在泰特不列颠美术馆收藏的作品中，有三幅米莱斯的作品是我最喜爱的，分别是著名的《奥菲莉娅》、《基督在自己父母家中》和《玛丽安娜》。其中《基督在自己父母家中》和《玛丽安娜》　是刚满30岁的米莱斯在1849—1850年创作完成的。1850年，《基督在自己父母家中》在皇家学院展出，在伦敦的评论界引起了轩然大波，与同时期法国画家马奈的《草地上的午餐》和《奥林匹亚》一样卷入了恶评风暴。

《基督在自己父母家中》的原型是当时伦敦牛津街上的一个木匠铺，但如果说画中店铺的时代背景是19世纪的伦敦的话，就有些奇怪了。其实，这幅画是米莱斯按照自己的方式创作的一幅“宗教画”。画中的人物看起来像是来自英国普通的劳动阶层（模特儿确实是伦敦的劳动工人），但他们其实是由圣母马利亚和约瑟、耶稣组成的圣家族。换句话说，在米莱斯的帮助下，2000多年前生活在希伯来地区的圣家族穿越到了19世纪的英国。

《基督在自己父母家中》取自《旧约》中撒迦利亚的一句话：“这

是我在亲友家中所受的伤。”米莱斯从中得到灵感，构思创作了这幅画。画中的耶稣看起来像个10岁的孩子，他的手被钉子划了道口子，伤口渗出的血滴落在他的脚上。圣母马利亚很心疼儿子，上前亲吻他的脸颊。身上系着围裙的养父约瑟，也伸出手检查儿子的伤口。他们后面竖立着各种木板和钉子，这些正是象征耶稣受难的工具。透过木匠铺的后门，可以看到羊群，而羊是在《旧约》中经常出现的祭品。只露出羊头的羊群像是屠肉店前挂的羊头一般，死气沉沉，毫无生机。

这幅画看起来有些枯燥单调，同时很多地方让人不由得毛骨悚然。少年那双并拢的脚上滴落的鲜血，最右边端着盆子走来的另一个少年脸上惊悚的表情，还有店铺后面竖立的木板以及散落在地上的锯末和木块都栩栩如生，这不由让观者肃然起敬。米莱斯画这幅画的时候特意在血滴的描绘上花了些心思，他先扎破了自己的手，把流出的血滴在扮演耶稣的小模特儿手上，然后将这一幕快速画下来。对于画家来说，手是异常珍贵的，但为了完美的作品，激情澎湃的年轻画家丝毫不在乎手上是否会留伤疤。

即使米莱斯用尽了全身的力气，评论界对这个作品仍恶评相加，原因是画风过于现代，而且无法让人感受到圣家族的神圣不可侵犯。换句话说，就是亵渎了神。其中最具代表性的便是查尔斯·狄更斯的愤慨批评：“这个脖子短、穿着睡衣的脏兮兮的红发小孩看起来哪里像是耶稣？”他还嘲讽道，画中的圣母马利亚更像是夜店里倒酒的小姐。狄更斯也是贫民出身，他在《雾都孤儿》和《荒凉山庄》中栩栩如生地描写了维多利亚时代伦敦贫民的悲惨生活，而他却以看到这幅画让人想到贫民为由大加批判，真是令人回味深长。

当评论界的大部分人都在批判这幅画时，只有约翰·拉斯金站在了米莱斯一边。拉斯金本来对拉斐尔前派的画家就颇具好感。米莱斯对拉斯金的善意非常感激，两个人虽然相差10岁，但还是成了很要好的朋友。拉斯金还把自己的妻子艾菲介绍给米莱斯认识，而艾菲还成了米莱斯的作品《1746年的释放令》（*The Order of Release 1746*）中的模特

儿。

但是，拉斯金和米莱斯的友谊却以谁也没有预料到的方式结束了。米莱斯在作画的过程中，与模特儿艾菲坠入爱河，后来艾菲与拉斯金离婚，1856年与米莱斯成为夫妻。拉斯金和米莱斯的友谊也永远地破裂了。

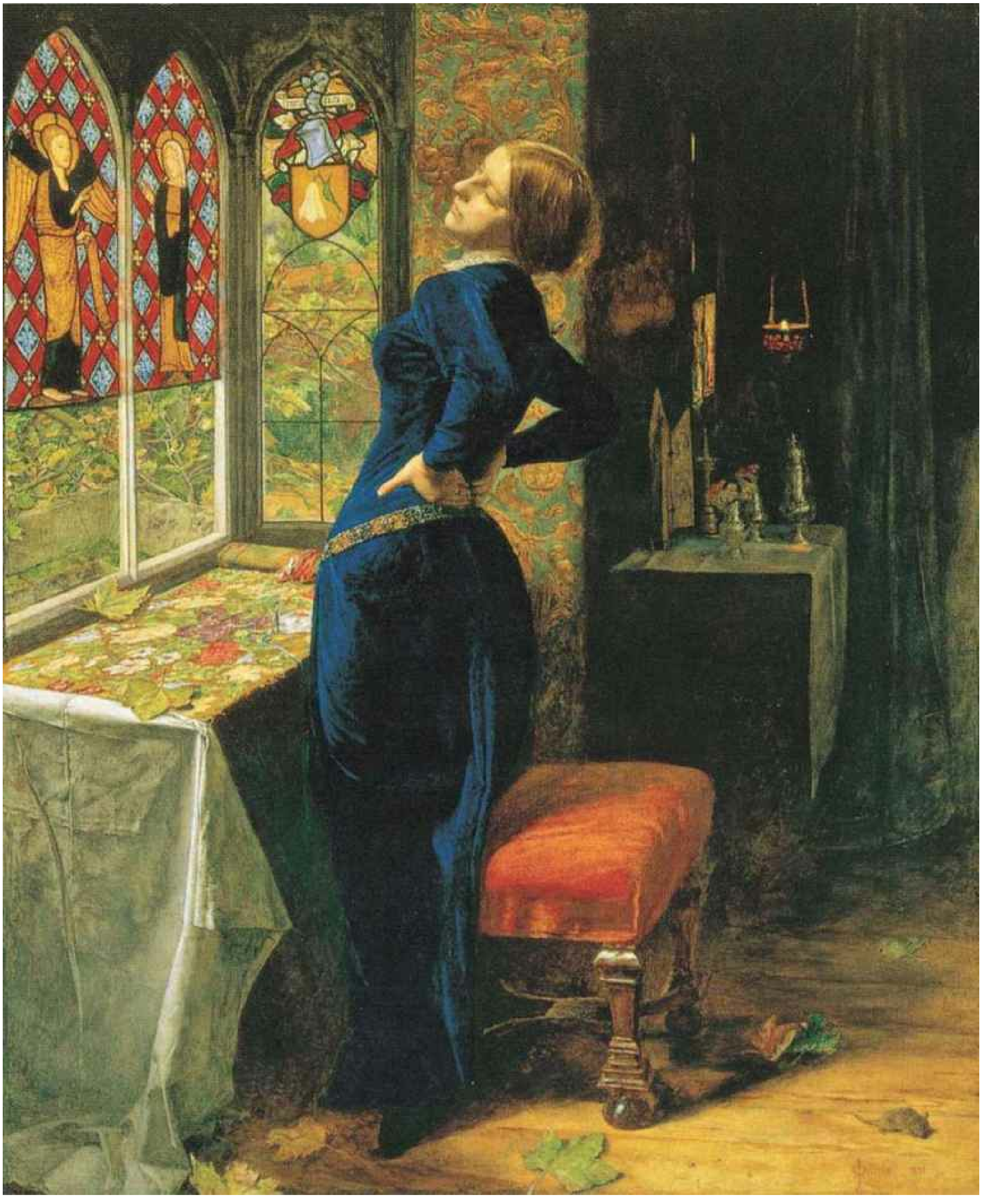
约翰·埃弗里特·米莱斯

《玛丽安娜》

1851年/红木油画/59.7cm×49.5cm

我是在泰特不列颠美术馆中第一次见到《玛丽安娜》这幅画的。我曾在书中见到过米莱斯的《基督在自己父母家中》和《奥菲莉娅》插画，但《玛丽安娜》可能没有那么出名，普通的美术史书都没有收录这幅画，可它却像磁铁般深深地吸引了我。这幅画中既忧愁又优雅、既美好又神圣、既神圣又充满肉欲的奇妙氛围令我着迷。画中这个女人究竟是谁呢？

作品的背景是一个小房间，让人联想到教堂。穿着蓝色衣服的姑娘像是正在刺绣，工作得久了身体有些疲惫，于是站起来伸展了一下腰。从她脸上，可以看出无趣的工作带给她的深深疲倦。虽然她有些倦感，轻轻伸着懒腰的姿势却是无比轻盈优雅，松松地绑着的金色头发和纤细的腰身也非常迷人。但比起劳动工人，她更像是生活富裕的上流阶层的人。


约翰·埃弗里特·米莱斯/《玛丽安娜》

她的房间再怎么看也不像是劳动工人的房间，桌子前面的窗上装饰

着彩色的玻璃，青色和金色交错的壁纸、色彩缤纷的刺绣布料更是华丽到了极致。维多利亚时代的工人是不可能在如此高档的环境中工作的。

19世纪的伦敦是世界上最发达的大城市，仿佛世界地图顶尖处的耀眼钻石。可因为急剧的城市化带来的副作用，伦敦也拥有世界上最大的贫民区。即使现在，英国人一提到“伦敦东区”，也会下意识地想到贫民阶层，这里便是维多利亚时代形成的贫民区。在伦敦东区工作的工人每天要工作15个小时，辛苦劳作让他们饱受折磨。不仅如此，水污染带来的瘟疫夺走了工人们未满30岁的生命。在维多利亚时代，这些工人占据伦敦人口的80%，他们既是绚烂伦敦的光芒，也是这座城市的影子。

让我们再回到米莱斯的这幅画上。该作品取自莎士比亚的《量罪记》（*Measure for Measure*）和阿尔弗雷德·丁尼生的诗《玛丽安娜》，但是丁尼生的这首诗要比这幅画忧郁多了。

> 她说道：“我的生活多凄惨，
>
> 这人不来了。”
>
> 她说道：“我感到厌倦、厌倦，
>
> 我巴不得死了倒好。”

与这首诗相比，米莱斯的画作更明亮优美，画中的姑娘不管怎么看，都不像是一个在哀叹被抛弃的命运的女子。

但是，玛丽安娜身上蓝色的蕾丝礼服引起了我的注意。一般来说，蓝色是圣母马利亚的象征。这么看的话，刺绣的玛丽安娜为何偏偏坐在让人联想到教堂的彩色玻璃前呢？这位美丽的姑娘正因繁重的工作而累得疲倦不堪，由她联想到圣母马利亚，是否太跳跃呢？但有一条决定性的线索，那就是玛丽安娜一边伸懒腰一边望向的彩色玻璃上印有圣母马利亚被告知即将怀孕的《受胎告知》的画面。

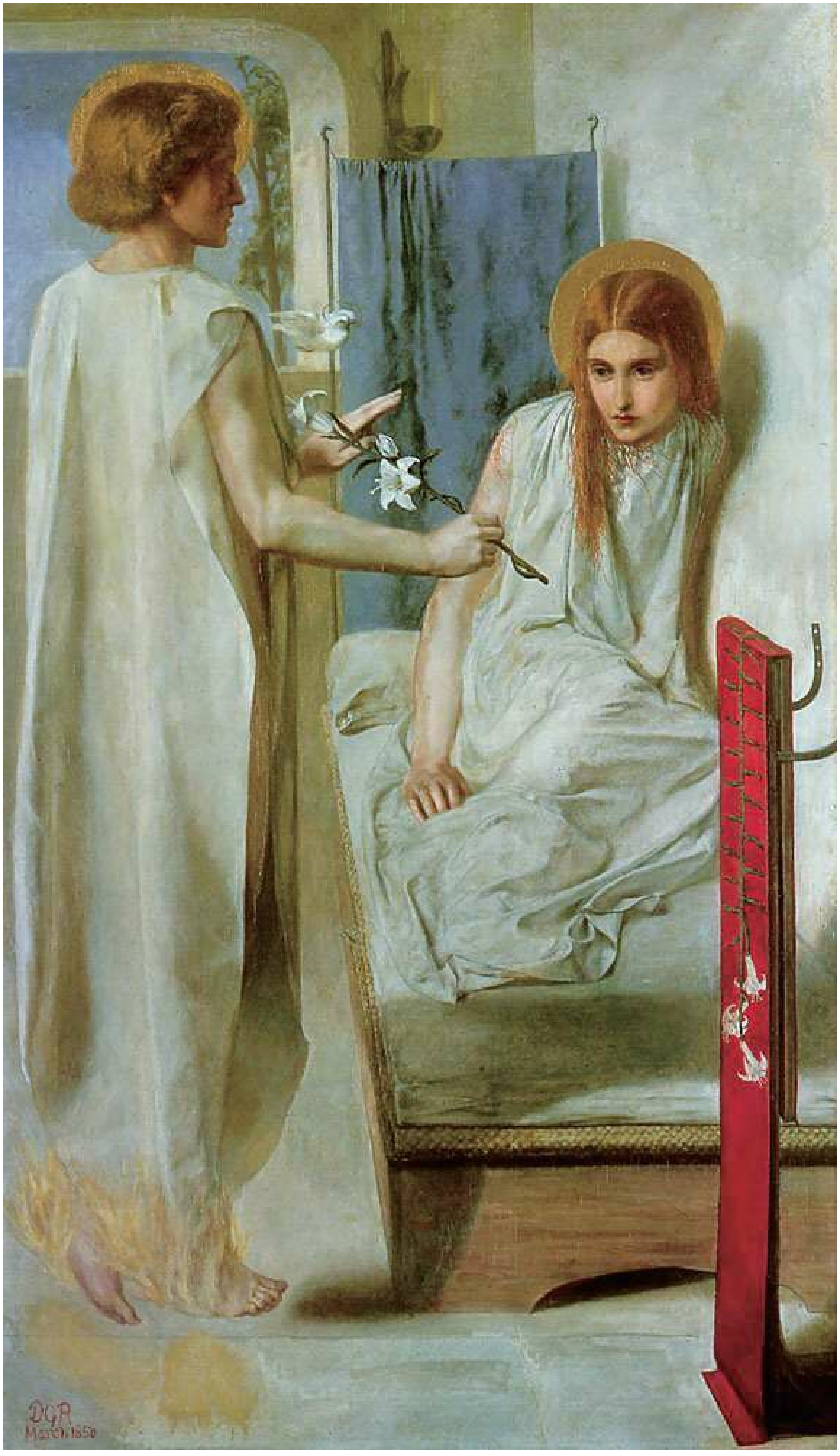
但丁·加百利·罗塞蒂

《受胎告知》

1849—1850年/布面油画/72.4cm×41.9cm

但丁·加百利·罗塞蒂以现代方式重新解读《受胎告知》（*Ecce Ancilla Domini*，大天使加百列向圣母马利亚告知她将受圣灵感孕而生下耶稣）的传统主体，就像米莱斯在《基督在自己父母家中》中，将圣家族带到19世纪一样。加百列出现在狭小的房间里，给马利亚递上百合（圣母的象征），告诉她即将怀孕的消息。

画家笔下的马利亚像刚从睡梦中惊醒般迷茫无措，她有着毫无血色的苍白面孔和金发碧眼，是典型的英国少女模样，完全称不上美丽。因为天使突然降临到这个狭小的房间，她蜷缩起身子，这一点看上去非常奇怪，因为只有她的脸朝前伸着，让人感觉头和身子并不协调。马利亚的白色睡衣和白色房间自然是象征着纯洁，但不知为何，这个房间在我看来更像是学校的医务室或者医院。如此看来，相比圣女马利亚，画中的女主人公更像是从医生那儿听说自己怀孕后感到不知所措的不良少女。以这样的视角来观察的话，罗塞蒂的《受胎告知》比米莱斯的《基督在自己父母家中》更亵渎神圣，所以这幅画自然没有在评论界得到好评。伦敦的媒体恶评道：“罗塞蒂把自己的才能浪费在了廉价的画作上。”


DGR
March 1850

但丁·加百利·罗塞蒂/《受胎告知》

罗塞蒂以自己的妹妹克里斯蒂娜为模特儿，创作了这幅画。克里斯蒂娜是英国著名诗歌《生日》的作者，这首诗以“心如欢唱鸟，润枝筑窝巢”开头。但丁·加百利·罗塞蒂既是画家，也是诗人、翻译家，这一家人真的像是天生拥有杰出的才能（罗塞蒂是长子，这四兄妹日后都成了艺术家），其实“但丁·加百利”就很特别。罗塞蒂的父亲是流亡在意大利的诗人，他最喜欢但丁，所以给长子起名为“查理·加百利·但丁·罗塞蒂”。罗塞蒂成年之后，把名字“查理”改成了“但丁”，因为他沉迷于但丁掀起的文艺复兴运动和但丁对比阿特丽克斯的毕生爱恋之中，他还将但丁的意大利诗集翻译成英文出版。

但是与但丁相比，罗塞蒂的实际生活更接近于拜伦，那个行为叛逆最后死于异国希腊独立战争的风流诗人。罗塞蒂与拉斐尔前派所有画家的爱慕者伊丽莎白·希达尔结婚，却把她推入了死亡的深渊。不仅如此，他还与朋友兼艺术同僚威廉·莫里斯的妻子简维持了10年以上的情人关系。甚至在妻子去世7年后，罗塞蒂把埋在希达尔墓地的诗集重新挖出来发表，达到了艺术巅峰。英国社会对罗塞蒂的这种行为进行了强烈的谴责，而罗塞蒂渐渐地沉迷于药物，选择逃离大众的视线。甚至还有荒唐的传闻说，“罗塞蒂打开希达尔的棺木之后，发现她的棕色头发在地下继续生长，填满了整个棺木”。

纵观罗塞蒂阴郁奇异的一生，可以看到维多利亚时代道德、浪漫主义、爱情、宗教、激情、中产阶级伪善的礼仪相互交错的矛盾一面。持续近一个世纪的维多利亚时代从表面看来是非常高贵富有的，英国和伦敦不仅在经济和贸易，还在文化与艺术上达到了世界一流水平。但实际上，在长久的繁荣之后，维多利亚时代正慢慢走向衰落。

罗塞蒂在1878年完成的《菲娅美达的幻象》（*A Vision of Fiammetta*）是他的最后一幅作品，之后他便不再画画，最后于1882年去世。他最后画的那幅画里的菲娅美达（薄伽丘小说中出现的缪斯的名

字）让人联想到简·莫里斯的肖像画，这幅画现在由《歌剧魅影》的作曲家安德鲁·劳埃德·韦伯个人收藏。

但丁·加百利·罗塞蒂

《普罗塞尔蓓娜》

1874年/布面油画/125.1cm×61cm

像以但丁命名一样，虽然但丁·加百利·罗塞蒂总是会梦到永远的爱人比阿特丽克斯，但现实并没有那么简单。19世纪并非中世纪，不可能有但丁与比阿特丽克斯那种柏拉图式的爱情。但问题是罗塞蒂本人并非像但丁一样，只满足于精神恋爱。罗塞蒂与伊丽莎白·希达尔订婚10年后才喜结连理，但在婚后，罗塞蒂不停地搞外遇。希达尔患了严重的忧郁症，婚姻生活非常不幸，最后选择以死亡结束自己的命运。对于死去的妻子，罗塞蒂满怀愧疚。有时，死亡是对他人最有效的报复，至少希达尔和罗塞蒂的关系正是如此。

即使如此，并不是说罗塞蒂与别的女人的关系就整理清楚了。在希达尔死后，他卷入了更加复杂奇妙的三角关系，那就是他与好朋友的妻子陷入了热恋。这个故事与拉斐尔前派画家米莱斯和评论家拉斯金，以及拉斯金的妻子艾菲之间的三角关系有些类似，但罗塞蒂的故事更特别一点。



但丁·加百利·罗塞蒂/《普罗塞尔蓓娜》

威廉·莫里斯既是画家，也是工艺家，是罗塞蒂的朋友，也是他艺术上的伙伴。莫里斯在伦敦近郊建了凯尔姆斯科特庄园（Kelmscott Manor）。这个房子从壁纸到家具，都是他一手设计的。这里被誉为“最早的个人住所”，是梦想成为设计师的孩子们络绎不绝到访的著名地点。在这里，莫里斯夫妇和两个女儿，以及罗塞蒂住在一起，而罗塞蒂和莫里斯的妻子简陷入了热恋。让人惊讶的是，莫里斯知道妻子搞外遇，却对此保持沉默，还将自己的好朋友罗塞蒂请到家里来一起住。在这段少见的不伦关系中，罗塞蒂画了好多幅以简为模特儿的画像，其中一幅就是《普罗塞尔蓓娜》（*Proserpine*）。

希达尔去世之后，逐渐陷入药物和神秘主义的罗塞蒂开始执迷于描绘希腊神话等传说或神话的世界，《普罗塞尔蓓娜》便是代表作之一。普罗塞尔蓓娜是谷物女神得墨忒尔的女儿，但被抓走了，这是无须再多做说明的著名的希腊神话。普罗塞尔蓓娜因为中了冥王哈得斯的诡计，吃下3个石榴，于是作为哈得斯的妻子，在地狱里生活了一年零三个月。罗塞蒂画中的普罗塞尔蓓娜，不，是简，左手握着石榴，右手抓住左手的手腕，陷入了沉思。比石榴还要红的长卷发、水纹般起伏的华丽雪纺衫等等，画中的普罗塞尔蓓娜给人的感觉比神话中的女神还要强烈。相比女神，她的形象更接近于妖妇。而且竖立的画布上画满普罗塞尔蓓娜的样子也很奇怪，她看起来像是美艳但性格残忍的巨人。实际上，简个子高、骨架大，并不是维多利亚时代的传统美人。如果她出生在20世纪，应该会很受欢迎，但以拉斐尔前派时代的价值观来看，简并非美女。

普罗塞尔蓓娜手里拿着石榴，苦恼到底应不应该吃的样子，好像在苦恼应该选择丈夫莫里斯还是罗塞蒂。这幅画的背景里填满了黄金盘子和爬山虎以及写有意大利文的文献等中世纪的图像。右侧上方的意大利语，正是罗塞蒂写的诗。

从结果来说，罗塞蒂和简在1880年分手。当社会上对他们同居生活的批判愈演愈烈时，莫里斯要求两个人分手。在维多利亚时代，正常的夫妇关系和模范的家庭生活非常重要。当时，英国正接受“社会中最基本的要素是家庭”的世界观。维多利亚女王和丈夫阿尔伯特亲王生下9个子女，1861年丈夫去世之后，维多利亚女王身穿葬服思念丈夫，女王夫妇模范的家庭生活是英国人的模范。因此在这种情况下，丈夫—妻子—朋友这种极为异常的同居生活受到大众的批判，也是再正常不过了。即使不是在19世纪，站在现在的角度来看，也很难理解他们之间的关系。简最后选择回到丈夫的怀抱，而罗塞蒂因药物中毒而出现羊癫疯症状，最后隐居，在1882年孤独终老。

这幅画刻画了严格的道德观念和中世纪追求单纯的世界观。拉斐尔前派画家创作了这样的作品，却没能做到如此道德。他们的生活方式更接近于放荡不羁的文化人，在画中能够真实感受到这种“生活和艺术的冲突”。拉斐尔前派画家的作品严肃，充满肉欲和忧郁，但又不失华丽，明明是中世纪的画风，但又具有象征精神，但在我眼里，他们的作品最唯美、最浪漫。这种极端的矛盾，正是我喜爱拉斐尔前派画家画作的原因。

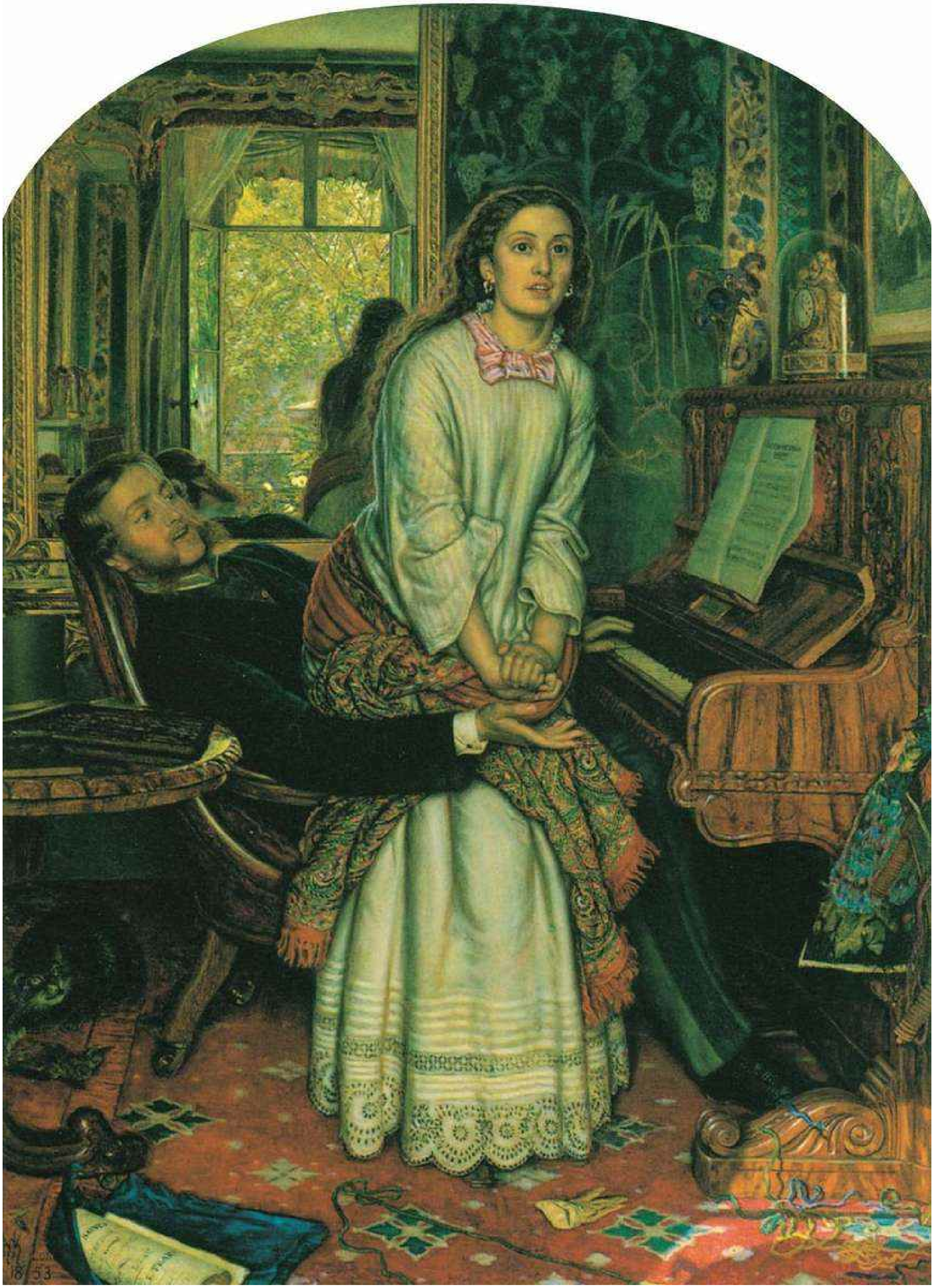
威廉·霍尔曼·亨特

《良心觉醒》

1853年/布面油画/76.2cm×55.9cm

我曾偶然在意大利乌菲兹美术馆里见到过威廉·霍尔曼·亨特的自画像。他褐色的胡须垂到胸前，猛然一看，他不像是19世纪的英国画家，反而像《旧约》里的摩西。就像他的外表给人的印象一样，他是一个有着虔诚信仰的画家。作为拉斐尔前派的创始人，为了获取宗教画的灵感，他和米莱斯、罗塞蒂三人曾结伴去耶路撒冷、埃及和大马士革、拿撒勒旅行，他的作品大多是富有虔诚之心的宗教画。

在实际生活中，亨特比米莱斯和罗塞蒂规矩得多，至少他没有抢别人的老婆，但他的再婚生活并不顺利。1865年，他与自己的模特儿范妮·沃结婚，但第二年，范妮·沃死于分娩。在妻子去世10年之后，亨特才选择再婚。那时妻子已经离开人世很长时间了，因此按理说亨特的再婚不会有任何问题。但是亨特偏偏选择妻子的妹妹伊迪丝为再婚对象。虽然第一任妻子已经去世，但在英国，不允许与死去妻子的妹妹通婚，他们只好去瑞士举行了婚礼。总的来说，拉斐尔前派三剑客都没能过上正常的婚姻生活。



威廉·霍尔曼·亨特/《良心觉醒》

总而言之，亨特是三个人中信仰最坚定、最禁欲的一个人。《良心觉醒》（*The Awakening Conscience*）既是他的代表作，也是泰特不列颠美术馆的代表作，从这幅画中可以看出亨特的道德观。画中有一男一女，留着修剪整齐的络腮胡子的男人左手弹着钢琴，右手抱着女人，穿着白色外衣的年轻女人正准备从他的腿上站起来。她凝视着空中，眼神中充满了惊讶。或许我们看不到，但在女人面前有一扇窗户，在画中央的镜子里可以看到女人的背影和郁郁葱葱的春日庭院。那为什么女人看着窗外，呈现出惊吓的表情呢？这两个人又是什么关系呢？

亨特将这幅画命名为“良心觉醒”。假如两人是丈夫和妻子的关系，自然没有必要用这个名字。他们是富有的中年男人和他年轻的情妇。亨特故意在画的中央画上女人用力紧握的手，而她的手上没有任何婚戒，这是画家刻意想要表现出“两个人并非夫妻关系”。

画中装修华丽的家里散布着各式各样的物品，这其实是以伦敦北部圣约翰林的一栋别墅为原型创作的。亨特为了画《良心觉醒》，租借了伦敦郊外的富人村圣约翰林的一个房子，进行了细致的素描。通过这幅画，我们能看出维多利亚时代中上流阶层的中产阶级是如何装扮自己的家的。

家里散布的各种物品都代表不同的象征意义，其中最显眼的物品是掉在女人脚边的女人的手套和男人椅子下面捉住鸟儿的猫。鸟儿和猫暗示着男女关系。鸟儿是指女人，抓住鸟儿的猫是指男人。可能女人作为男人的情妇，一直过着奢华的生活。通过原木的高级钢琴、桌子和地毯等华丽的装饰品，都可得知女人奢华的生活水准。

男人是伦敦富有的商人或者银行家，在这栋房子里金屋藏娇，有空就来和爱人幽会。男人西装革履，而女人只穿了白色睡衣。可能在我们看来，这只是正常的白色连衣裙，但在维多利亚时代，这么穿的女人跟裸体别无两样。从掉在地板上的女人的手套，可以看出女人随手乱扔的

习惯。

但女人现在似乎领悟到了什么，可能她看着娇翠欲滴的窗外，心想：“啊，不能再这样生活下去了。”题目指的就是女人“良心觉醒”的那一瞬间。她突然领悟到，现在的生活虽然富裕，不愁吃不愁穿，但自己就像猫爪里的鸟儿一样，只是男人发泄性欲的工具。

但是在领悟到如此悲哀的事实后，女人的表情是不是过于明朗了一些？女人看起来反而像是在感叹美丽的风景或享受风景。其实这背后另有故事，原本亨特将女人的表情画得比现在还要痛苦。买下这幅画的纺织品经销商托马斯·费尔贝恩（Thomas Fairbairn）没过多久，又拿着这幅画来到了伦敦。“把这幅画挂在卧室，每天都要看到女人那张怨气满满的脸，特别痛苦。”费尔贝恩是拉斐尔前派的老客户，因此亨特无法拒绝他的请求，只好将女人的脸换成现在这样模糊的表情。但是改来改去，他仍然不满意，可最后还是将这幅画还给了费尔贝恩。虽然我不是不能理解费尔贝恩，但是单看这幅画的话，之前“充满痛苦”的表情好像更恰当一些。要说“人生不能这样活下去”，女人的表情是不是太明朗了呢？

《良心觉醒》背后还有一段真挚的爱情故事。这幅画的模特儿安妮·米勒既是当时拉斐尔前派画家们的模特儿，也是亨特的未婚妻。两个人第一次见面时，安妮在伦敦的一个酒吧里面做侍女。亨特对安妮一见钟情，替她偿还了所有债务，还为她解决了上学的问题。多亏了他，安妮才能脱离劳动者的人生，成为亨特等多位画家的模特儿。

亨特完成《良心觉醒》之后，在1854年开始长途旅行，去了耶路撒冷、拿撒勒、大马士革和巴勒斯坦。他原本打算旅行回来，就和安妮结婚。在他去旅行之前，交代安妮说：“可以做米莱斯的模特儿，但千万不要答应做罗塞蒂的模特儿。”因为他深知自己的朋友罗塞蒂是个花花公子。但正如他担心的那样，事情还是发生了。在亨特离开英国去往巴勒斯坦的那段时间，安妮成为罗塞蒂的模特儿，两个人很快坠入了爱河。当时罗塞蒂已经与伊丽莎白·希达尔订婚，但公然置未婚妻于不

顾，与安妮搞婚外恋。愤怒的希达尔将罗塞蒂以安妮为模特儿画的画全部扔到了窗外。

两年后，回到英国的亨特知道这个事实之后非常绝望。他告诉安妮，自己愿意原谅她的过去，希望她能够和他一起去澳大利亚生活，但是安妮的心已经不属于他了。像这幅画中描绘的一样，后来安妮成了富有的贵族拉内利子爵的情妇。正如米莱斯的《奥菲莉娅》暗示了希达尔的死亡一样，讽刺的是，《良心觉醒》也暗示了安妮的命运。

故事到这里还没有结束。与花花公子罗塞蒂不同，诚实的亨特在那之后很长时间都没能忘记安妮。根据戈登·H.弗莱明（Gordon H. Fleming）的《他们不再相遇：罗塞蒂、米莱斯和亨特》（*That ne'er shall meet again*：*Rossetti*，*Millais*，*Hunt*）中记载，一段时间之后，两个人曾偶然在伦敦近郊的富人区里士满区相遇。那时安妮已经成了端庄华丽的贵妇，正和孩子们一起乘坐马车。那次偶遇之后，亨特才知道安妮的婚后生活过得非常幸福，但他并没有上前和安妮打招呼，安妮和孩子们一起笑着越走越远。

拉斐尔前派画家大多数都有些梦幻主义，他们渴望柏拉图式的爱情，渴望但丁在维奇奥桥上对比阿特丽克斯一见钟情式的爱情。寻找这种爱情的花花公子罗塞蒂虽然有过很多女人，但最终没能找到这种爱情。而将安妮从泥潭中拉出来，真心为她奉献，最后真心希望成为贵妇的安妮幸福快乐的亨特的爱情才是真正的“但丁和比阿特丽克斯式的爱情”。

约翰·威廉·沃特豪斯

《夏洛特姑娘》

1888年/布面油画/153cm×200cm

19世纪50年代马奈开创的印象派画风由19世纪80年代的凡·高、高更传承发展成后期印象派，由米莱斯、亨特和罗塞蒂组成的拉斐尔前派的画风也整整影响了英国画家一个多世纪。沃特豪斯这幅创作于1888年的《夏洛特姑娘》（*The Lady of Shalott*），第一眼看上去，就能看出他受到了拉斐尔前派的影响。拉斐尔前派画家通常会从《圣经》或莎士比亚、丁尼生等人的古典作品中汲取营养进行创作，这幅画的主题正取自丁尼生的长诗。丁尼生的同名作品《夏洛特姑娘》来自13世纪英国有关“阿斯特拉艾琳”（Elaine of Astolat）的故事，这正符合拉斐尔前派追求的理想世界——英国的中世纪艺术。

美丽的艾琳小姐因为受到诅咒，被关在沉默的岛屿夏洛特。她被关在古堡里编织挂毯，只能通过镜子了解外面的世界，她就是这么过着被诅咒的日子。但有一天，她通过镜子看到了兰斯洛特回到亚瑟王的宫殿，爱上了这个英俊帅气的男子。她忘记了自己背负的诅咒，要亲自去见见英姿逼人的兰斯洛特。丁尼生的诗中这样描写艾琳看到这一情景时的状态：

碧空如洗，天光潋滟。

流光溢彩，闪耀马鞍。

头盔饰羽，色彩斑斓。

仿若烈焰，熊熊点燃。

兰斯洛特正驱马返回。

艾琳看到兰斯洛特的一瞬间，镜子破碎，挂毯掉落地上。艾琳一下子预感自己会像被诅咒的那样马上死去，立马跳上拴在岛上的小船。在她坐的小船船头插有三支蜡烛，但只有一支有火光，随风晃动的烛光暗示着艾琳所剩无几的生命。船舷上挂着的挂毯能隐隐看到骑士的身影。根据亚瑟王的传说，船最后还是到达了亚瑟王的宫殿，但是兰斯洛特看到小船时不禁哑言。船内躺着一具美丽少女的尸体。亚瑟王的骑士们围着这具尸体，不知少女到底是谁，这时兰斯洛特突然喃喃自语："她应该是夏洛特姑娘。"丁尼生的长诗、艾琳的传说让人感到极致的浪漫主义。拉斐尔前派画家应该很喜欢这个主题，米莱斯和亨特早在沃特豪斯之前就已经选择这个主题进行创作了。



约翰·威廉·沃特豪斯/《夏洛特姑娘》

沃特豪斯的《夏洛特姑娘》中大片昏暗的树丛、微微泛着涟漪的水纹，不由让人联想到米莱斯的《奥菲莉娅》。其实沃特豪斯很喜欢米莱斯的《奥菲莉娅》，他曾在1888年向英国皇家艺术学院递交一幅《奥菲莉娅》作为毕业作品。其实夏洛特姑娘和奥菲莉娅的主题有些相似。两名少女都在水边迎来死神，她们的命运是悲剧的，同时也是美丽的、充满肉欲的。

总之，这幅画之所以受到瞩目，是因为画里的风景和极度英国式的主题。亚瑟王和圆桌骑士的故事以及莎士比亚应该是全世界流传最广泛的英国传说。（虽然如今哈利·波特系列更受人欢迎。）正如米莱斯的《奥菲莉娅》中河边的风景，沃特豪斯画笔下的树丛和河水不仅近乎真实，而且富有极致的文学色彩。在10月份的英格兰乡下，经常能看到这

种河水的风景。其实正因为是英国的风景，所以在我们看来才更加浪漫。仔细看的话，会发现一片枫叶掉落在少女的白色裙边。每当看到这幅画，我都仿佛置身于英国秋日渐浓的田园风景之中，感受这份静谧闲适的美。

约翰·辛格·萨金特

《康乃馨、百合与玫瑰花》

1885—1886/布面油画/174cm×153.7cm

生命最美丽的瞬间的共同点是都会瞬间消失。就像太阳落山时的光辉，美丽的东西都会瞬间消失，只留下其身后长长的影子作为回忆。从这个角度来看，约翰·辛格·萨金特《康乃馨、百合与玫瑰花》中的两个小女孩是幸运的，因为在画家的笔下，她们幼时美丽的瞬间被永远地记录了下来。

正如题目一般，这幅画特别美丽。虽然萨金特的大多数作品都是如此，但是看到这幅画时，我还是忍不住不停地感叹它的迷人魅力。画面中的主人公小女孩和花儿原本就是美的代表，但比起这个，整幅画展现了非常神秘的瞬间。夏日傍晚，强烈的阳光逐渐变得温柔，昏暗逐渐覆盖大地。两个身穿洁白连衣裙的小女孩在百合绽放的花园里点亮中国式灯笼，专注点灯的她们甚至不知道自己的身影正被画家再现在画布上。画中的场景仿佛儿时的童话，悠远的梦境。

但是无法否认的事实之一是萨金特的肖像画受委拉斯开兹的影响很大，因此他以女人为主人公的肖像画都充满高贵优雅的魅力。其实因为独特的画风，萨金特接到不少委托描绘近乎真人大小的大型肖像画，就连美国总统西奥多·罗斯福和伍德罗·威尔逊都曾找他画过肖像画。1907年，51岁的萨金特无法接受铺天盖地的请求，于是公然宣布不再接受任何肖像画的订单。

《康乃馨、百合与玫瑰花》是萨金特在巴黎完成美术课程之后，刚刚成为画家时创作的作品。虽然他的父母都是美国人，但是从小在欧洲长大的他非常喜爱英国古典田园风景。在这幅画完成的1885年，刚满30岁的萨金特来到英国南部的科茨沃尔德过夏天。静谧安宁的科茨沃尔德

村庄被英国人评为最具英国风格、退休后想要度过余生的地方。就在某个傍晚，萨金特看到朋友的女儿在庭院里点灯的样子，傍晚苍白的阳光和蓝色朦胧的空气微妙地交错在一起。这一下子深深地吸引了萨金特，他决定画下这个画面。他给朋友的女儿穿上白色的衣服，画下了这幅作品的素描。

但这里有个意外的伏笔，吸引萨金特的是白天的阳光和夜晚的昏暗交错的那段时间，非常短，还不到10分钟。小说家亨利·詹姆斯曾评价萨金特是拥有无限才能的人，他画画的速度非常快。即便如此，对于萨金特来说，“夏日傍晚的空气和小女孩”也非容易的主题。结果即便萨金特在1885年夏天全身心地投入创作，但依然没能完成，他在第二年夏天再次来到科茨沃尔德时才完成了这幅作品。他在写给妹妹的信中说道：“这是个艰难到让人害怕的主题，因为再现这美丽的色彩十分困难，灿烂的光线只过了10分钟就消失了。”



约翰·辛格·萨金特/《康乃馨、百合与玫瑰花》

萨金特历时两年完成了这幅《康乃馨、百合与玫瑰花》，然后离开祖国美国，定居伦敦。1887年，他在英国皇家艺术学院开办自己的第一次展览。这场展览中最受好评的就是这幅《康乃馨、百合与玫瑰花》，

泰特美术馆二话不说买下了这幅画。

第一次看到这幅作品，是十几年前我在英国读研究生的时候，当时我已经被画中风景深深吸引，只是一动不动地站在原地，童年的那段时光逐一浮现在脑海里。小女孩好像下凡的天使，庭院里烂漫绽放的花儿、日渐昏暗的夏日傍晚、朦胧之中明亮的灯火……这幅画中无限明亮天真的儿时记忆，不正是温暖我们心灵的灯火吗？

约翰·辛格·萨金特

《罗伯逊的画像》

1894年/布面油画/230.5cm×118.7cm

活跃在英国的美国画家约翰·辛格·萨金特是当时最优秀的肖像画画家。他画的两幅美国总统肖像画现在还挂在美国白宫的墙上，由此可知萨金特是多么著名的画家了。萨金特具备了优秀画家必备的资质和条件：出身富有的家庭，从小在意大利和法国学习画画，而且终生未娶，只专注于自己的艺术事业。

萨金特画画的速度比别人都快，他在世上留下的作品数量多达2000多幅。这种华丽性感又不失细腻的画风，很符合19世纪维多利亚时代和爱德华时代知识分子的品位。萨金特画肖像画的价格也得以直线飙升。按照现在的汇率，他画一幅肖像画的酬金为13万美元，大概合80万人民币。当时向他委托肖像画的人大多为王室贵族，或者是伦敦的新兴资产阶级、知识分子。



约翰·辛格·萨金特/《罗伯逊的画像》

从泰特不列颠美术馆的这幅《罗伯逊的画像》（*W.Graham Robertson*），可以清晰看出维多利亚时代英国的知识分子喜爱萨金特肖像画的理由。这幅画的模特儿沃福德·格拉汉姆·罗伯逊多才多艺，既是画家，也是编剧和设计师。罗伯逊自己画画，也喜欢收藏别的画家的作品。那时的知识分子和艺术家向萨金特委托肖像画是再自然不过的事情了。1894年夏天，28岁的罗伯逊和母亲一同到访了萨金特位于伦敦切尔西区（切尔西区是富人村和艺术家村）的画室。萨金特像往常一样，给模特儿换上衣服，安排他在不同背景下的站姿或坐姿，最后给他定为在画室的一角手持拐杖的简单姿势。他告诉罗伯逊："您的外套和爱犬是这幅肖像画的亮点。"

肖像画中的罗伯逊身穿高贵的长大衣和灰色裤子。整体的背景相对昏暗，可能看不清楚，但在画的右侧下方有一只戴着粉色蝴蝶结的贵宾犬。他这一身正是19世纪英国帅小伙的打扮，在伦敦皮卡迪利广场附近的萨维尔街（Seville Row）定做的当下最流行的大衣，用高档的拐杖，带讨人喜爱的宠物狗。

萨金特通过这幅画，向我们传递了很多信息。按照夏洛克·福尔摩斯的方法来推测一下，画中的年轻人有着英格兰人特有的长窄脸，面色苍白，还有点儿小卷发。在牛津大学和剑桥大学，能看到很多类似的男学生，他们又高又白，但瘦得不像话（奇怪的是，在牛津很难看到胖胖的年轻人），碧蓝的瞳孔深邃迷人。这些年轻人大多出身私立大学，画中的罗伯逊也是如此。从那双洁白光润、握着淡绿色拐杖的手，可以看出他属于无须干重活的上流阶层。你可能会觉得年纪轻轻为什么要拿着拐杖，但对于当时伦敦的绅士来说，拐杖和帽子一样，是必不可少的装饰品。透过罗伯逊那双梦幻深邃的眼睛，可以推测出他是从事艺术或者形而上学类的工作。不管怎么看，这幅画一定是维多利亚时代的诗人或者年轻艺术家的肖像画。

萨金特的肖像画之所以受欢迎，正是因为他独特的优雅画风，以及对模特儿敏锐的观察力。只是看他的画，观者就能知道肖像画的主人公是什么样的人，从事什么样的工作，性格是外向还是内向，等等。从这一点来看，萨金特不愧被誉为“19世纪的凡·戴克”。

詹姆斯·阿博特·麦克尼尔·惠斯勒

《灰与绿的和谐：西塞莉·亚历山大小姐》

1872—1874年/布面油画/190.2cm×97.8cm

詹姆斯·阿博特·麦克尼尔·惠斯勒（James Abbott McNeill Whistler，1834—1903）画笔下的少女有一种朦胧美。他画中的女人像是在做梦一样，又像是梦中出现的幻像或者记忆，而非现实中的景象。19世纪末，说到惠斯勒的肖像画，会想到最受欢迎的肖像画画家萨金特，但惠斯勒画中的少女比萨金特的更具有文学性。（两人都是活跃在英国的美国画家。）萨金特肖像画中的女人有些性感，而惠斯勒肖像画中的女人看起来更加苍白、敏感。19世纪，萨金特是比惠斯勒更有人气的肖像画画家，他比惠斯勒更擅长华美的画风。惠斯勒创作一幅肖像画要花很长时间，总把模特儿弄得疲惫不堪。

在泰特不列颠美术馆收藏的惠斯勒的肖像画作品中，我最喜欢8岁女孩儿的肖像画《灰与绿的和谐：西塞莉·亚历山大小姐》（*Harmony in Grey and Green: Miss Cicely Alexander*，惠斯勒喜欢为自己的作品起这种抽象的名字）。这幅画非常有爱，是伦敦富有的银行家亚历山大请惠斯勒给8岁的女儿西塞莉画的肖像画，女孩儿周围的布景也十分高档简约。19世纪初，伦敦已经成了世界金融中心，不少在伦敦从事银行业的新兴中产阶级也得以发家致富。在伦敦的富人区里士满区、温布尔顿区和切尔西区等地区，有很多家庭的父亲在（伦敦金融街）的银行或者金融公司工作，这些银行家的子女小学上的都是一年学费高达数千英镑的私立学校。

但是，肖像画的主人公西塞莉看起来好像马上要哭了似的。为了画这幅画，画家惠斯勒要求西塞莉摆72次姿势。模特儿一站就要两三个小时，不是一两次，也不是二三十次，而是站在画布前一动不动地保持姿势70多次，8岁的小女孩自然接受不了。西塞莉好多次都是哭着跑开

了，最后在惠斯勒和父母的哄劝下，才极不情愿地配合着完成了这幅画。把小女孩弄得一脸哭相，可见惠斯勒是个不知变通的死板画家。

这幅画里散发的优雅气质，其实来自独特的色彩。画家为了配合占据整幅作品的灰、绿色系，选用灰色描绘右侧的花儿和蝴蝶。（画面左侧中间的灰色蝴蝶是惠斯勒的签名。）少女的薄纱连衣裙似乎在随风飘扬，左侧上下飞舞的蝴蝶则是这幅可爱小画的亮点。正如维纳斯从浪花中诞生一般，这两只蝴蝶也好像是从西塞莉轻盈飘逸的裙子里飞出来的一样。当时画坛评价这幅画为“一幅描绘闷闷不乐的少女的不满之画”，可能那时的评论家没能发现这幅肖像画的魅力。在画面背景中大胆使用黑色这一点，令人联想到法国画家爱德华·马奈。



詹姆斯·阿博特·麦克尼尔·惠斯勒/《灰与绿的和谐：西塞莉·亚历山大小姐》

灰色的泰晤士河

约瑟夫·莱特

《铁匠铺》

1772年/布面油画/121.3cm×132cm

《铁匠铺》（*An Iron Forge*）与英国国家美术馆内展示的《气泵里的鸟实验》出自同一个画家之手。比起他的真名，“德比郡的莱特”这个名字更为大众所熟悉。他的画风独树一帜，《气泵里的鸟实验》与《灰色的泰晤士河》都以科学实验为主题，而且描绘了18世纪的其他画家不太关注的平民百姓的日常生活。

这幅画的背景是设有小火炉的铁匠铺，火炉发出的火光照亮了铁匠与他的妻子和儿女。这幅画采用古典画法，虽然主题是现代的素材铁匠铺，但莱特采用了超现实的绘画方法。一个身体强壮的铁匠双手抱臂的样子，让人联想到古希腊神话里的赫拉克勒斯这种典型英雄的姿势。他的妻子和儿女也不像平民，更像是气质高雅的贵族。他的前面有一个工人正弓着身子卖力地拉着风箱。火炉的火光照亮作品中央的构图，使人联想起有关耶稣和圣母马利亚的宗教画。



约瑟夫·莱特/《铁匠铺》

然而这并不是说这幅画像当时许多英国画家的作品般腐朽老套，因为它的主题非常与众不同。1772年正值英国工业革命萌芽时期。1769年，格拉斯哥的工程师詹姆斯·瓦特改良蒸汽机并取得了专利，之后英国中部的工厂开始大量生产棉织品，吹响了英国工业革命的号角。越来越多的棉织品工厂在莱特生活的德比郡建厂设址。

那么，莱特想通过这幅画表达什么呢？在18世纪，应该不会有人去委托他画“铁匠铺打铁的情景”。他之所以画这幅画，纯粹是自娱自乐。

或许他只是想表达“劳动的神圣和快乐”，从铁匠满意的表情和家人幸福的神态中，可以领会画家的意图。当然，当时英国的铁匠铺肯定不会像画中那么美观干净。

当时英国的贵族自然对这幅画不感兴趣，但得力于伦敦的各种日报（伦敦自18世纪初发行周刊，英国最早的日报《泰晤士报》创办于1785年），这幅画才被大众所知。因为这幅画里的模特儿不是优雅高贵的王室贵族，而是普通的平民百姓，所以受到很多民众的喜爱。由此，莱特成了18世纪英国市民中颇有名气的画家。

塞缪尔·帕尔默

《从晚间礼拜回来的路》

1830年/石膏底子混合媒介/30.2cm×20cm

塞缪尔·帕尔默（Samuel Palmer，1805—1881）的《从晚间礼拜回来的路》（*Coming from Evening Church*）是幅小尺寸的画，如果不是专门去找，在宽敞的美术馆里，不太容易发现这幅画。但我第一次看到这幅画之后，不由对它产生了兴趣，因此放下脚步，仔细观察了一下，发现作画的材料很特别。说明牌上解释说，画家在画纸上涂了石膏粉，因此摸上去会有厚厚的涂抹颜料的质感。

画作的背景是一个哥特式教堂尖塔高高耸立的村庄，清冷的月光化身为灯台，照亮村民回家的路。刚从教堂里出来的人们步履匆忙，脸上和脚步中显露出疲惫之色，连孩子都不说话，保持着沉默（当然绘画是没有声音的，但看到这幅画能感觉到孩子们的沉默）。帕尔默在这幅小画的下方留下了自己的签名和“肖勒姆，肯特”（Shoreham，Kent）这一地名，这是帕尔默生活的村子。他以自己的村子和村民为素材，创作了这幅画。



塞缪尔·帕尔默/《从晚间礼拜回来的路》

这幅画创作于19世纪30年代，如画中这般静穆宁谧的英国村子越来越少。受18世纪后期开始的工业革命的影响，大量农民纷纷拖家带口涌向伦敦、曼彻斯特、伯明翰等大城市。随着劳动力的减少，英国农村也急剧崩溃，农民的生活越来越艰苦。然而那些移居大城市的农民也没能享受更好的生活，沦落成了《雾都孤儿》中的城市贫民。

帕尔默的这幅画富有宗教和浪漫的色彩，但其实这个村子并不存在这种浪漫与宁静。或许《从晚间礼拜回来的路》并不是帕尔默生活的肖勒姆原来的样子，而是他对故乡的回忆。

约瑟夫·马洛德·威廉·透纳

《暴风雪：汉尼拔和他的军队越过阿尔卑斯山》

1812年/布面油画/146cm×237.5cm

一到冬天，每周都能在BBC的天气预报中听到一次这样的报道："明天将有强风和暴雨。"果不其然，第二天必定掀起一阵狂风暴雨，足以把人吹飞。我生活在比伦敦还要靠北的苏格兰，那里狂风暴雨的威力更是大到惊人。曾经有一则新闻报道说，在几年前的冬天深夜里，一阵强风将路人刮飞，并摔成重伤。众所周知，英国的天气恶劣，一年有200多天都在下雨，但其实最让人难受的不是下雨，而是随之而来的强大暴风。

每次看到透纳的《暴风雪：汉尼拔和他的军队越过阿尔卑斯山》（*Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps*），我的脑海里就不由自主地浮现出英国的强大暴风。透纳是英国最受尊敬、首屈一指的画家，而收藏透纳作品最多的美术馆便是泰特不列颠美术馆。这是因为在透纳1856年逝世后，他的大部分作品都被捐赠给了泰特不列颠美术馆。泰特不列颠美术馆内专门设立了透纳展厅，而且泰特不列颠美术馆等四个泰特美术馆每年轮流举办"透纳奖"（Turner Prize）获奖作品展，该奖项用于表彰有发展前途的英国年轻艺术家。



约瑟夫·马洛德·威廉·透纳/《暴风雪：汉尼拔和他的军队越过阿尔卑斯山》

透纳最大的特点是他近乎痴迷于英国的大自然，尤其是下雨、大风、阳光、大雾、波浪等等。在他的作品里，很难找到人物，而且他特别喜欢波浪，尤其是浪花中的遇难船。他的素描本里画满了波澜壮阔的惊涛骇浪。

为什么他不同于同时代的其他画家，只着迷于自然，而不画人物呢？我认为，这跟他不幸的童年有很大关系。透纳的母亲患有严重的精神分裂症，在精神病院度过了余生，透纳的妹妹夭折，父亲是一名理发师兼假发工匠，从小透纳的家庭条件就不宽裕。因为母亲患病，他只能一直住在亲戚家，但他极具绘画天赋，从小就享有较高的声誉。评论家约翰·拉斯金称他为“最能捕捉大自然情绪的画家”。

《暴风雪：汉尼拔和他的军队越过阿尔卑斯山》最能体现透纳的绘画特点。虽然这幅作品叫作“暴风雪：汉尼拔和他的军队越过阿尔卑斯山”，但作品里的军队并不显眼，因为强大的暴风雪占据了画幅的大部

分空间，连太阳也都是朦胧不清的，大气出现猛烈振荡。看了好一会儿，我才发现在大自然面前无力地摔倒在地的汉尼拔军队。

透纳为什么取“汉尼拔和他的军队越过阿尔卑斯山”这个名字呢？整幅画给人的感觉并不像是山脉，而更像是怒涛。或许透纳在创作这幅画时想起了几年前越过阿尔卑斯山征服意大利的拿破仑军队。透纳生活在19世纪前期的欧洲，那段历史离不开拿破仑这个名字。当时的拿破仑已把整个欧洲踩在脚下，还想征服英国。为此，他首先要穿越英国海军守护的大海，但是在1805年，法国和西班牙联合舰队被纳尔逊司令率领的英国舰队击败后沉入海底，这就是著名的特拉法加海战。

拿破仑这才明白仅凭借武力手段无法征服英国，于是颁布了大陆封锁令，禁止英国和欧洲大陆之间的贸易往来。但这一大陆封锁令反倒提早终结了拿破仑时代。当时的英国是欧洲经济最发达的国家，禁止各国同英国进行贸易完全是无稽之谈。1810年，俄国违反拿破仑的命令，重新与英国恢复了贸易关系，愤怒的拿破仑率30万大军入侵俄国，结果“战神”拿破仑竟遭到惨败。俄军执行撤退战略，法军紧追不舍，可在进入俄国时敌不过天寒地冻的天气，30万大军几乎全部被冻死在异乡。拿破仑退位后，被流放到厄尔巴岛。1815年，拿破仑成功逃出厄尔巴岛，拿破仑的军队和以英国威灵顿公爵为统帅的欧洲联军在比利时滑铁卢展开了惊心动魄的生死搏斗，最后拿破仑再次大败。归根到底，是拿破仑对英国的错误判断导致了其最后的灭亡。

在1812年法国进攻俄国时，透纳完成了这幅《暴风雪：汉尼拔和他的军队越过阿尔卑斯山》。在这幅画中，汉尼拔军队在暴风雪这一自然现象面前，只能无力地散开，这是否象征着遭遇俄国严酷气候而变得束手无策的拿破仑军队呢？实际上，透纳对拿破仑的战斗十分感兴趣，他在1817年欧洲旅行时特地去看了滑铁卢古战场。或许他想通过这幅画告诉人们，对战英国的军队会有如此惨败的下场。在我写这篇文章时，窗外刮起了苏格兰的强风，就像透纳描绘的阿尔卑斯山的暴风雪。

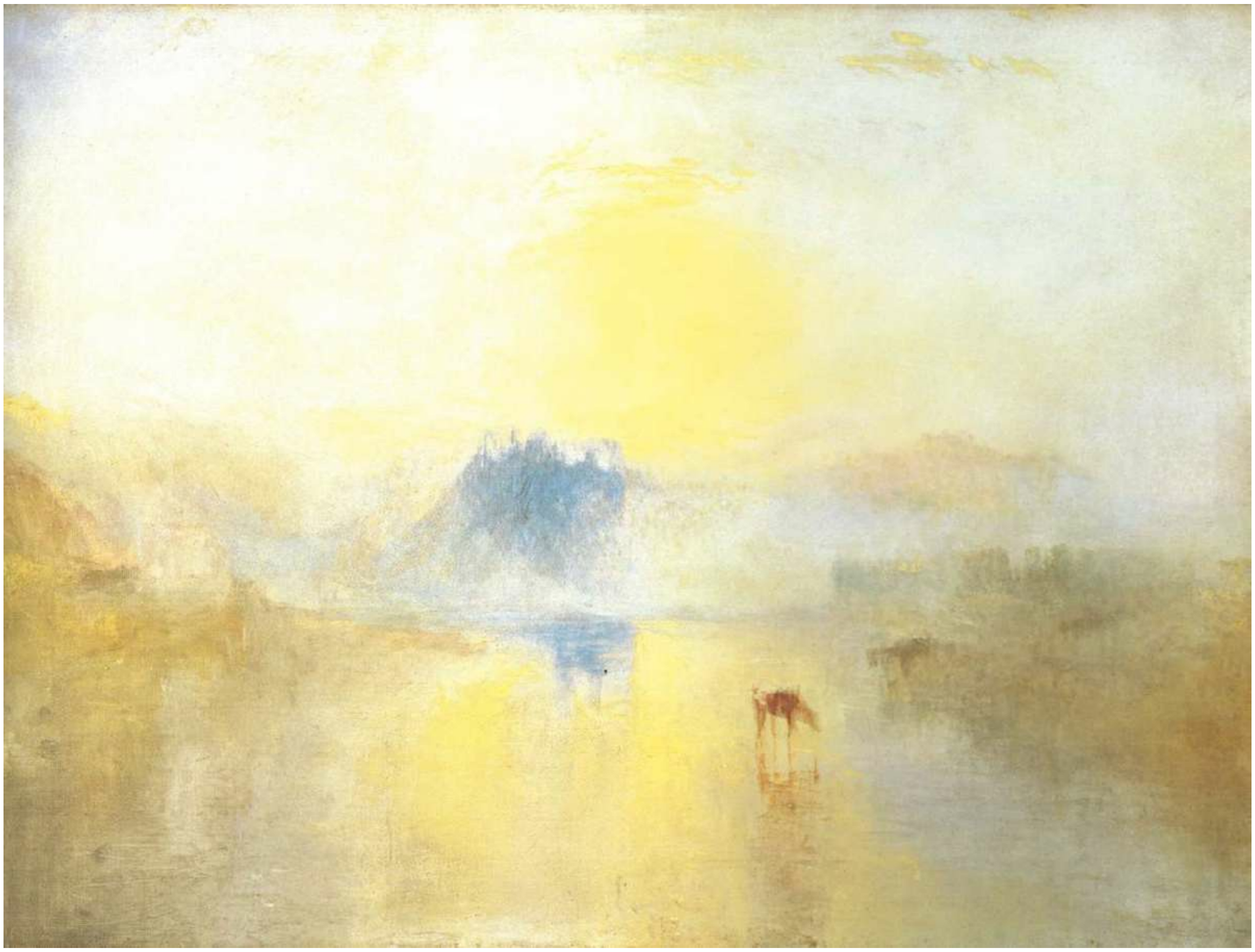
约瑟夫·马洛德·威廉·透纳

《诺勒姆城堡日出》

约1845年/布面油画/90.8cm×121.9cm

《诺勒姆城堡日出》（*Norham Castle Sunrise*）是透纳在去世前6年完成的作品。这幅油画最特别的一点就是“看起来犹如水彩画一样”，透明柔和的雾气中隐约能看到青色的城堡轮廓，以及在城堡的影子上升起的金黄色的太阳。透纳的这幅画创作于1845年，那时莫奈、雷诺阿等大多数印象派画家都还没有开始画画，这一点不由让人大吃一惊。一个半世纪前的作品怎么会有如此现代的笔触呢？

与遇难船、暴风雨等透纳的其他作品相比，《诺勒姆城堡日出》显得非常安宁恬静。画中没有震荡的大气和含有水汽的大风、寒冷的暴风雪，看似未完成（实际上也有人这么认为）的这幅画里充满柔和的阳光，扩散至雾里，大地、空气与天空之间的界线也非常模糊。可以依稀看出透纳用轻微的笔触画出的一头小牛，地上的积水中倒映着小牛模糊的影子。



约瑟夫·马洛德·威廉·透纳/《诺勒姆城堡日出》

我看着这幅娴熟地描绘出凌晨、大雾及日出的作品，领悟到正是画家一生的执着让他成为“自然”这一领域的绘画大师。因为这幅画很模糊，对象也不明确，未能在英国皇家艺术学院展出，但它对法国印象派画家，尤其是莫奈产生了巨大的影响。

透纳一生都在画英国的风雨、大雾、波涛汹涌的大海，可能是到了晚年才被灿烂的阳光吸引。英国一年有200多天在下雨，有太阳的那天就是值得庆祝的，“日光浴”也是到访英国的游客觉得最奇怪的事情。即使是在盛夏，这里的阳光也并不灼热，反而有些苍白。或许正是这个原因，一到大晴天，英国人都会走出家门在公园里或草坪上享受日光浴。哪怕只是躺在草坪上晒太阳，对他们来说，都是一件再幸福不过的事情了。阳光对于英国人来说，就是如此宝贵。透纳画了一辈子风雨，直到

晚年才决意画英国柔和而苍白的阳光。

透纳完成《诺勒姆城堡日出》6年之后，1851年在伦敦逝世。英国的伦敦圣保罗教堂相当于英国的国家公墓，而透纳是唯一一个被安葬在这里的画家。坐落于英格兰北部诺森伯兰郡的诺勒姆城堡，也因透纳的这幅画而远近闻名。诺勒姆城堡是中世纪为防止苏格兰军的进攻而设立的关卡，曾倒塌过一次，后于16世纪重建。因为诺勒姆城堡是重要的关卡，里面没有那么多引人注目的装饰品，但其坚固的长方形外观在夕阳的照耀下，显得特别美丽。

詹姆斯·阿博特·麦克尼尔·惠斯勒

《蓝和金的小夜曲：老巴特西桥》

1872—1875年/布面油画/68.3cm×51.2cm

若不仔细看这幅画，会觉得它无比单调。因为在青灰色的黑暗中，只有深绿色的丁字桥墩矗立在那儿。因此泰特不列颠美术馆的观者一般都不会把时间浪费在这幅难以理解的画上，而是加快脚步去欣赏别的作品。

但凡在伦敦生活过一段时间的人，或是在日落时经过泰晤士河的游客都知道，如此完美地再现泰晤士河夜晚的画作极为少见。事实上，除了盛夏之外，每到日落时分，泰晤士河都会升起水雾，加上傍晚的朦胧，泰晤士河会如这幅作品一样变身成满眼青灰色的风景。

《蓝和金的小夜曲：老巴特西桥》（*Nocturne: Blue and Gold-Old Battersea Bridge*）是惠斯勒以泰晤士河边的夜晚为主题创作的“夜曲”系列作品之一。因为惠斯勒喜欢肖邦的钢琴曲，于是将“夜曲”作为系列作品的名字。为了创作泰晤士河系列画，他曾坐船往返于泰晤士河两岸。惠斯勒在伦敦生活的时候（惠斯勒在美国出生，1859年，25岁的他搬到伦敦生活，直到1903年逝世），泰晤士河边一直在建港口和桥梁。

詹姆斯·阿博特·麦克尼尔·惠斯勒/《蓝和金的小夜曲：老巴特西桥》



詹姆斯·阿博特·麦克尼尔·惠斯勒/《蓝和金的小夜曲：老巴特西桥》

然而惠斯勒想画的并不是这种文明的利器，而是泰晤士河本身，以及泰晤士河的河面上倒映的点点灯光。因此他选择夜晚的泰晤士河作为主题，而不是白天。惠斯勒曾在给朋友的信中写道：“到了晚上，工厂烟囱和高楼大厦都消失无踪，整个伦敦市区笼罩在天堂般的寂静之中，好像来到了精灵的世界。”

惠斯勒在这幅画中只描绘了老巴特西桥的轮廓，没有画出其他具体的形态。只露出骨架的木桥看起来比实际的大桥更高大。为什么这座大桥看起来这么高、这么大呢？因为惠斯勒并不是在河边，而是坐在泰晤士河里顺流而下的船上。坐在船上仰望大桥，画出来的大桥自然比实际看起来要大。经过桥墩前的船夫站在船上，望向惠斯勒和游客所坐的这条船。大桥上面闪闪发亮的金色光芒是刚放的烟花留下的，右侧还有一束金色的烟花正拖着尾巴飞向夜空。模糊不清的灰色水波轻轻荡漾，倒映着远处摇曳的灯光和星光。

看到这幅画时，我被绝妙地捕捉到泰晤士河夜景的惠斯勒深深地迷住了。从写实的角度来看，这幅画里确实没有什么内容，但是画中的风景正是灰色泰晤士河最本真的样子。特别是在细雨蒙蒙的夜晚，泰晤士河就会呈现出惠斯勒画中的梦幻灰，那是没有见过的人无法理解的，是犹如“灰色旧毯子”般模糊温暖的氛围。

比起写实地描绘对象，惠斯勒更致力于呈现对象具有的美学形象，因此他的画给人一种音乐般的感觉。但讽刺的是，当时著名的艺术评论家拉斯金并不喜欢惠斯勒的作品。拉斯金高度评价描绘逼真的拉斐尔前派，却极其贬低惠斯勒模糊抽象的画风。1877年，惠斯勒无法忍受拉斯金的恶评，以《泰晤士报》上刊登的文章侮辱了他的名誉为由，将其告上了法庭。经过一年多的诉讼，惠斯勒最后胜诉，却未能得到应有的赔偿。为了支付昂贵的诉讼费用，他不得不卖掉在伦敦新盖的房子，可谓得不偿失。

阿特金森·格里姆肖

《月光下的利物浦码头》

1887年/布面油画/61cm×91.4cm

英国一年有200多天在下雨，堪称雨之国。不到一个月的短暂夏天结束后，从8月中旬到次年5月，每两天就有一天在下雨、刮风或起雾。从9月份起，白天变得越来越短。我住在苏格兰格拉斯哥，到了10月中旬，天从下午3点就开始黑了。夜色降临、蒙蒙雾气弥漫整个街道的氛围，让人仿佛置身于格里姆肖的《月光下的利物浦码头》（*Liverpool Quay by Moonlight*）之中。

我28岁第一次来到英国，在这里生活了3年，直到30岁。如今重回英国，回首十几年前的经历，隐约想起几件事来。当时我是第一次到国外生活，对我来说一切都很新奇。在英国生活期间，我发现了一个有趣的现象，人的心情或性格很容易受“天气”的影响。英国一年四季很少有太阳，大部分都是阴天，生活在这种环境中的英国人都很会克制自己的感情。他们不常笑也不常哭，我很难从那千篇一律的表情中猜出他们在想什么。那时因为研究生学习生活太辛苦，国外生活又很孤独，我开始越来越讨厌阴阴沉沉的英国天气和英国人无从知晓的性格。30岁那年夏天，研究生生活结束之后，我义无反顾地离开了英国。



阿特金森·格里姆肖/《月光下的利物浦码头》

但奇怪的是，随着时间的推移，我逐渐适应了韩国夏天的炎热和冬天的寒冷之后，偶尔会怀念英国的天气，那种弥漫着如牛奶般浓厚的大雾，无声无息的霏霏细雨弄湿头发的天气，因此我在泰特不列颠美术馆看到这幅画时备感亲切。虽然阿特金森·格里姆肖画的是一个多世纪前（1887年）利物浦码头的夜景，但那令人窒息的浓雾和大雾里泛白光的街灯、街道上穿着黑色大衣匆匆回家的行人，都与我生活的格拉斯哥的风景非常相似。

阿特金森·格里姆肖（Atkinson Grimshaw，1836—1893）是自学成才的画家，他深受惠斯勒的影响，并以擅长画夜景而出名。我在泰特不列颠美术馆的数据库找到了关于格里姆肖的说明，发现他很喜欢画利物浦、格拉斯哥以及英国中部城市赫尔（Hull）的码头风景。难怪这幅画让生活在格拉斯哥的我备感亲切，原来是有原因的。

《月光下的利物浦码头》中让我印象最深的就是右侧的店铺。雾蒙蒙的夜晚街道上，这些店铺无一例外地散发着金色的光芒。这幅画创作于19世纪80年代，那时电灯尚未普及（爱迪生在1879年发明电灯泡）。码头的这些店铺点着黄色的煤油灯，等待客人的到来。雨夜的码头、人迹罕至的街道、缓缓驶过碎石路的马车、开到很晚的店铺……这只是“疲惫生活”中的一幕，但在格里姆肖的画板上，这些不起眼的日常风景焕发出别样的光彩。

我看着这幅画，回忆起过去寂寞孤独的伦敦生活。陌生的语言、陌生的街道，在这座古老的城市里，我没有一个认识的人，这不禁让我心有余悸，感慨世态炎凉。当时因为对未来的未知感到不安，我常常在灰色的泰晤士河边徘徊到很晚，但现在，过去的一切都变成了美好的回忆。有时候，我想念那段极其孤独的伦敦生活，正如那月光洒遍的利物浦码头静谧的街道。

泰特不列颠美术馆其他10幅必看作品



1.《柯蒙迪雷姐妹》（The Cholmondeley Ladies），画家不详，17世纪
画中的这对双胞胎姐妹出身贵族，不仅同年同月同日出嫁，还在同一天分娩。这幅装饰性很强的肖像画中笼罩着哥特式的氛围，这对看起来长得一模一样的姐妹脸上

的表情有微妙的差异。



2.《弓箭手》（The Archers），乔舒亚·雷诺兹，1769年
雷诺兹曾担任英国皇家艺术学院首任院长，也是18世纪英国绘画史上最重要的画家。这幅真人大小的肖像画充分展现了雷诺兹的作品观，两个青年摆出古希腊神话人物的姿势，从中可以看到提香的影子。



3.《收割的人们》（Reapers），乔治•斯塔布斯，1785年
是一幅将英国农村的风景塑造成田园牧歌般理想化的作品。斯塔布斯善于细致地描绘对象，这幅画中也以写实的画笔描绘了农夫、马和树木等等。



4.《上帝创造亚当》（Elohim Creating Adam），威廉•布莱克（William Blake），1795年
这幅作品富有创世记天地创造的文学风采，是布莱克于1795年开始的系列作品之一，它的特别之处在于将上帝描绘成带翅膀的天使。



5.《安息的山谷》（The Vale of Rest），约翰·埃弗里特·米莱斯，1858—1859年

这幅画描绘了傍晚修女们在教堂墓地挖坟墓的模样，修女空虚的目光似乎在讲述人生的渺茫虚无，这一点让人印象深刻。



6.《贝娅塔·比阿特丽克斯》（Beata Beatrix），但丁·加百利·罗塞蒂，1864—1870年
这幅画的主人公是伊丽莎白·希达尔，不幸的婚姻生活让她最后选择了自杀。这幅作品创作于希达尔去世之后，她的周围笼罩着神秘的光芒，由此可见罗塞蒂对妻子的思念和悔恨之心。



7.《白色交响曲，第2号：白衣少女》（Symphony in White, No.2: The Little White Girl），詹姆斯·阿博特·麦克尼尔·惠斯勒，1864年
从这幅画中，能够看出惠斯勒深受令他着迷的日本版画的影响，这幅画的主题取自诗人A.C.斯文波恩的诗歌《在镜子前面》。



8.《金色楼梯》（The Golden Stairs），爱德华·伯恩—琼斯（Edward Burne-Jones），1880年

画中18名穿着古希腊服装的女子正依次下台阶，极富节奏感，她们精致又平面的衣服褶皱和姿势让人联想起中世纪的宗教画。



9.《科菲多亚王和女乞丐》（King Cophetua and the Beggar Maid），爱德华·伯恩—琼斯，1884年

这幅画是以丁尼生的同名诗为主题创作的哥特风作品。拉斐尔前派作品大多取材于文学作品，这幅画可以说是延续了拉斐尔前派的画风。



10.《1852年，英国的海岸》（Our English Coast，1852），威廉·霍尔曼·亨特，1852年

这幅风景画以英国南部黑斯廷斯海岸峭壁为题材，色彩明亮绚丽，占满画幅的羊群让人联想到《圣经》里的风景。

泰特现代美术馆

（Tate Modern）

火力发电站化身艺术游乐园



地址：Bankside，London SE1 9TG（020 7887 8888）

地铁路线：从萨瑟克（Southwark）市长公馆（Mansion House）站下车后，要沿着英国盖茨黑德（Gateshead）千禧桥走并过马路，或从伦敦桥（London Brige）站出来。（泰特不列颠美术馆和泰特现代美术馆开通了泰特船路线，船票价格为5英镑，若持有伦敦一日游卡，可在两个美术馆的服务中心以3.35英镑的价格买到船票。）

公交路线：可乘坐45、63、100、344、381路公交车

开放时间：周日~周四10:00~18:00　周五~周六10:00~22:00（最后入场时间为闭馆前45分钟）

休馆日：12月24~26日

门票：免费（不包括精品展）

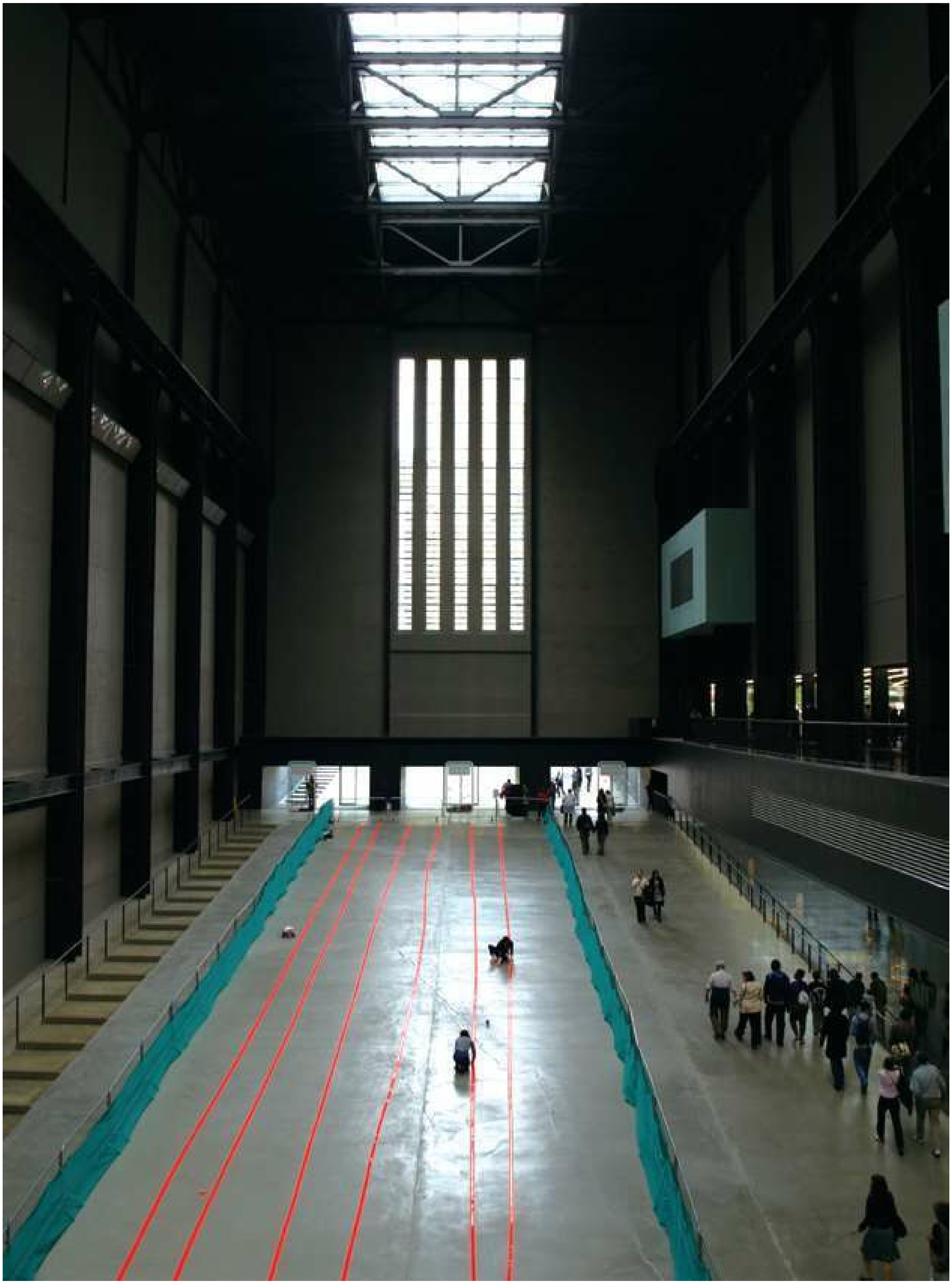
官方网站：http://www.tate.org.uk/modern

2000年年初，泰特现代美术馆在伦敦刚与大众见面时，没有人想到这个美术馆会超越大英博物馆和英国国家美术馆，成为最具人气的美术馆。20世纪90年代，泰特现代美术馆准备开馆时，我还在伦敦读研究生，所以清楚地记得当时的舆论氛围。英国前文化大臣克里斯·史密斯（Chris Smith）主张将泰晤士河南端的巴特西发电站改建为现代美术馆，但遭到了专家和大众的强烈批判。《泰晤士报》的文化版面上每天都刊登泰特现代美术馆开馆延期或者应该取消建设计划的专家评论员文章。当时质疑之声铺天盖地，他们一致认为巴特西发电站只是个没有任何历史价值的阴森建筑，虽然西班牙毕尔巴鄂的古根海姆博物馆改造成功，吸引了无数游客，但把古老的发电站建筑改建成美术馆的创意过于可笑，还不如直接说政府没有钱，没有办法建美术馆。

20世纪90年代，英国文化部选择将旧建筑改造成美术馆，也是无奈之举。当时，英国文化部将所有预算都用在了泰晤士河南端的千年穹顶上。这个为纪念即将到来的21世纪而建的穹顶模样的建筑，是集展览、典礼、运动、公演等多种用途于一体的多功能文化空间。该建筑的经费远远超过了预算，英国文化部只能在别的地方紧缩财政，自然也没有资金再为泰特画廊本馆的泰特现代美术馆另建新的建筑。

2000年5月，泰特现代美术馆一开馆就成了伦敦的热门话题，与纪念千禧年而建设的“千禧桥”相连，交通便利。这个长方形的发电站由红色砖头砌成，也有人认为这象征着日不落帝国的工业革命。泰特现代美术馆没有普通美术馆那种严肃庄严、教科书般的氛围。一般美术馆都是些新建的建筑，或者由宫殿改造而成，而这座由废弃的发电站改造成的美术馆里没有一般美术馆那种严肃、贵族的氛围。





泰特现代美术馆收藏的作品多为20世纪之后的现代美术作品，但它采用打破常规的展览方法，设定贯穿现代美术的主题，并按照主题进行展览，而非一般美术馆按年代顺序展出的模式。涡旋厅位于泰特现代美术馆的中央，是原本发电站的引擎，在这里能欣赏到创新的展览和演出（比如厅内设置线，进行轮滑表演），吸引了参观者的视线。泰特现代美术馆并非肃静的“名画的共同墓地”，而是努力营造了能够感知现代美术气息的活泼、充满动力的氛围。如今每年有500万名游客到这里参观，泰特现代美术馆也成为伦敦著名的人气景点。



讽刺的是，千年穹顶耗尽英国文化部的全部预算，却没有受到大众的青睐。千年穹顶虽然是集展览、公演和活动于一体的多功能空间，却在开馆之后发现它不适合任何类型的活动，场馆运营出现赤字，最后沦落为卖给日本证券公司的累赘。奇怪的是，为了纪念千禧年，在伦敦新建的多个建筑中，耗尽大量预算和努力的千年穹顶惨遭失败，而在节约预算的意图下建成的泰特现代美术馆和原定运作几个月就拆除的“伦敦眼”却吸引了成千上万名游客，成为泰晤士河南端的著名景点。为什么会出现这种情况呢？原因自然有很多，其中一个原因应该是伦敦官员没有预料到大众丰富的想象力和即兴发挥的兴致。

泰特现代美术馆共有7层，其中3层至6层用于展览空间。这个美术馆是由4个美术馆构成的泰特画廊的本馆之一。位于皮姆利科的泰特不列颠美术馆，主要展出16世纪至20世纪的英国美术作品，泰特现代美术馆则是用于展出20世纪后期现代美术的展览空间。在利物浦和圣艾夫斯（St Ives）也有泰特美术馆的本馆。因为泰特美术馆的展品会轮流在这四个地方展出，明明上个月挂在泰特现代美术馆的作品今天可能就挂在泰特利物浦美术馆和泰特圣艾夫斯美术馆。因此去泰特不列颠美术馆和泰特现代美术馆时需要提前在网站http://www.tate.org.uk/上确认一下，哪幅画在哪个美术馆展出。那么20世纪50年代英国画家的作品到底是在泰特不列颠美术馆，还是在泰特现代美术馆呢？这个问题的正确答案是“每次都不一样”，因为泰特不列颠美术馆和泰特现代美术馆没有明确的分界线，因此根据展览性质不同，同一幅画也会来回在两个美术馆展出。

走进美术馆，就能感受到泰特现代美术馆自由奔放、与众不同的展览方式。比如三楼西馆的展览主题为“诗与梦”（Poetry and Dream），这里主要展出超现实主义和达达主义画家的作品。但在五楼的东馆和西馆的主题分别为“能量与过程”（Energy and Process）和“趋势”（States of Flux）。这里与按照年代顺序或者思潮来分类展览的一般美术馆不同，它按照特定的主题展出藏品。对于熟悉普通美术馆的人来说，这种打破常规的展览方式看起来可能会杂乱无章，但又能体会到至今为止从未在

别的美术馆里感受到的自由之感。在美术馆七楼的咖啡店里，能够将泰晤士河的风景尽收眼底，因此它成为游客歇息的最佳场所。



泰特现代美术馆的参观者可以分成两类，一类是极其喜欢这里的人，另一类是极其不喜欢这里的人。其实，我并不属于前者。首先，我不是很喜欢泰特现代美术馆的建筑（就算再怎么美化，发电站都无法用“帅气”或者“艺术”来形容）。其次，这座建筑并非最初为了建美术馆而设计，因此很容易在美术馆里迷路。（比如，没有一楼直接通往二楼的路。如果想去二楼，要先到三楼，再从三楼坐扶梯下到二楼。）位于中央的涡旋厅，打通了一楼到七楼的空间，虽然通风凉快，却造成噪声共鸣，总能听到吵闹的声音。在泰特现代美术馆里，绝不可能像在普通美术馆里那样，安静地欣赏作品。

但是反过来想，“美术馆就是鸦雀无声的”，这种评价标准本身就是一种偏见，而泰特现代美术馆就是打破这种传统观念的地方。其实大众选择来泰特现代美术馆参观，就可以看出泰特现代美术馆的特别之处。

其实泰特现代美术馆的展览观念和展品都非十分大众，大多都是有些难懂的现代美术作品，但每年仍有500多万名参观者络绎不绝地到此参观。大众喜爱泰特现代美术馆，并不是因为画家毕加索和马格列特、萨尔瓦多·达利（Salvador Dali，1904—1989）、培根等人的作品，而是这里年轻自由、充满生动感的氛围。因此泰特现代美术馆每年保持着500万名参观者的参观纪录，已经超越英国国家美术馆，成为英国排名第一的美术馆。

泰特现代美术馆4个展厅的主题，分别为趋势、能量与过程、诗与梦、材料。这些主题并非一成不变，而是会有小幅的变化。我参考泰特现代美术馆的主题，将展品分成“诗与梦”和“现代人的不安”两个主题来为大家介绍。“诗与梦”主要展出超现实主义的作品。每次去泰特现代美术馆时，我都会用心观察这个主题的作品。另一个主题是“现代人的不安”，从中可以感受到画家看待现代人不安时的视角。造成这种不安的最重要的原因就是在欧洲爆发的两次战争——第一次世界大战和第二次世界大战。至今为止，很多人都无法忘记第二次世界大战中的伦敦大轰炸。1940年9月至1941年5月，德国空军对伦敦进行了整整9个月的轰炸，造成了3万多人死亡。在奥斯威辛集中营里，纳粹德国屠杀了600多万名犹太人。

在前线战死的士兵并不能完全体现出战争的残忍，最残忍的是被战争夺去生命的无辜的市民和孩子。20世纪英国最优秀的画家弗朗西斯·培根的《以受难为题的三张习作》（*Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*），揭露了第二次世界大战中无数无辜的市民在遭到非人虐待后死去的事实。正如培根的画描绘的那样，由于战争过于惨不忍睹，画家实在无法用画笔还原其原本的样子。因此与19世纪相比，超现实主义、抽象表现主义、涂鸦等先后出现的美术方向，正朝着相对极端的方向发展。说战争孕育出了“难懂的”现代美术，也不足为过。

2005年7月，在伦敦市中心爆发“恐怖”爆炸袭击，造成52人死亡，国王十字地铁站和双层巴士上死去的人大多是无辜的上班族。在阿富汗

战争期间，BBC每周都会报道在战争中死亡的英国士兵的信息，他们大多都很年轻（有些士兵还不到20岁），几个像是孩子父亲的士兵像约好了似的在电视画面的遗照中笑得很开心。每当看到这些士兵的脸，我就想起笼罩泰特现代美术馆的矛盾氛围，明亮、嘈杂、自由的气氛中弥漫着画家们不加掩饰的不安感。

诗与梦

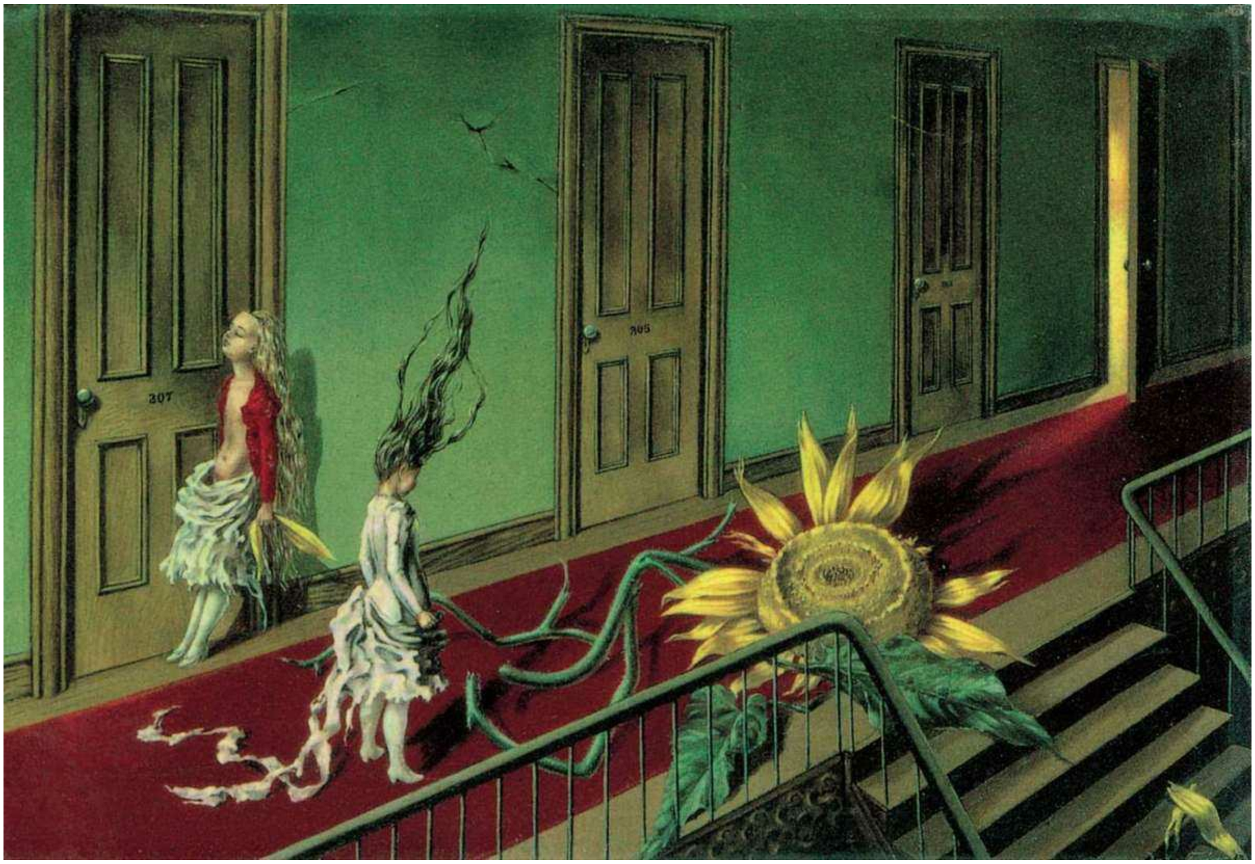
多萝西娅·坦宁

《小夜曲》

1943年/布面油画/40.7cm×61cm

“梦”这一主题能让人联想到很多东西。“你小时候的梦想是什么？”有人这样问他人的梦想，同时还有另一种梦，比如“昨晚做了个奇怪的梦”，那是梦中邂逅的神奇世界。在《爱丽丝梦游仙境》中，爱丽丝经历的所有冒险其实都是白天做的一场梦，然而，梦中出现的并不都是带有奇幻色彩的绚烂世界。很多梦都近乎噩梦，那是白天无法经历的奇幻世界，夹杂着童话故事与怪物的可怕世界，是蒂姆·波顿（Tim Burton）电影中描述的奇幻世界。

多萝西娅·坦宁（Dorothea Tanning，1910—2012）的《小夜曲》（*Eine Kleine Nachtmusik*）正是捕捉到了这种噩梦的世界。在看似是个度假村的走廊和楼梯里，出现了一个奇异的场景。有一株巨大的向日葵死死地坐在楼梯上，接近真人大小的人偶半裸着依靠在门上。一个少女正望着那株向日葵，她的头发向上竖起。怎么看这幅画，都像是我们小时候做过的噩梦中的世界，犹如深渊的梦境。这么一看，巨大的向日葵就好像是深藏在大海中的章鱼怪物。画中的“我”是不是那个头发竖起，沉入不知是酒店还是大海的黑暗之中的少女？这明明是一场梦，走出画中右侧最里面那扇透着亮光的门，兴许就能从这场梦中醒来。但是，少女的双脚就像粘在了酒店地毯上一样，怎么也动弹不得。



多萝西娅·坦宁/《小夜曲》

谁都做过噩梦，但醒来之后就记不清了。噩梦只会给人留下一种极其恐怖、毛骨悚然的感觉，坦宁的这幅画捕捉到的正是噩梦那历历在目的瞬间。多萝西娅·坦宁是画家，也是作家，还做过芭蕾舞演出的舞台设计。1942年，她与超现实主义画家马克斯·恩斯特（Max Ernst，1891—1976）结婚（恩斯特为与坦宁结婚，甚至还和著名的美术品收藏家佩姬·古根海姆离了婚，这是他第三次离婚）。在恩斯特的影响下，坦宁开始走向超现实主义。《小夜曲》正是证明坦宁成为超现实主义成员的代表作。坦宁钟爱中世纪的哥特风格与恐怖小说，她在画中也描绘出了哥特风格的奇异氛围。令人觉得讽刺的是，这幅画的名字竟然取自莫扎特的《小夜曲》，英文是“Serenade”。

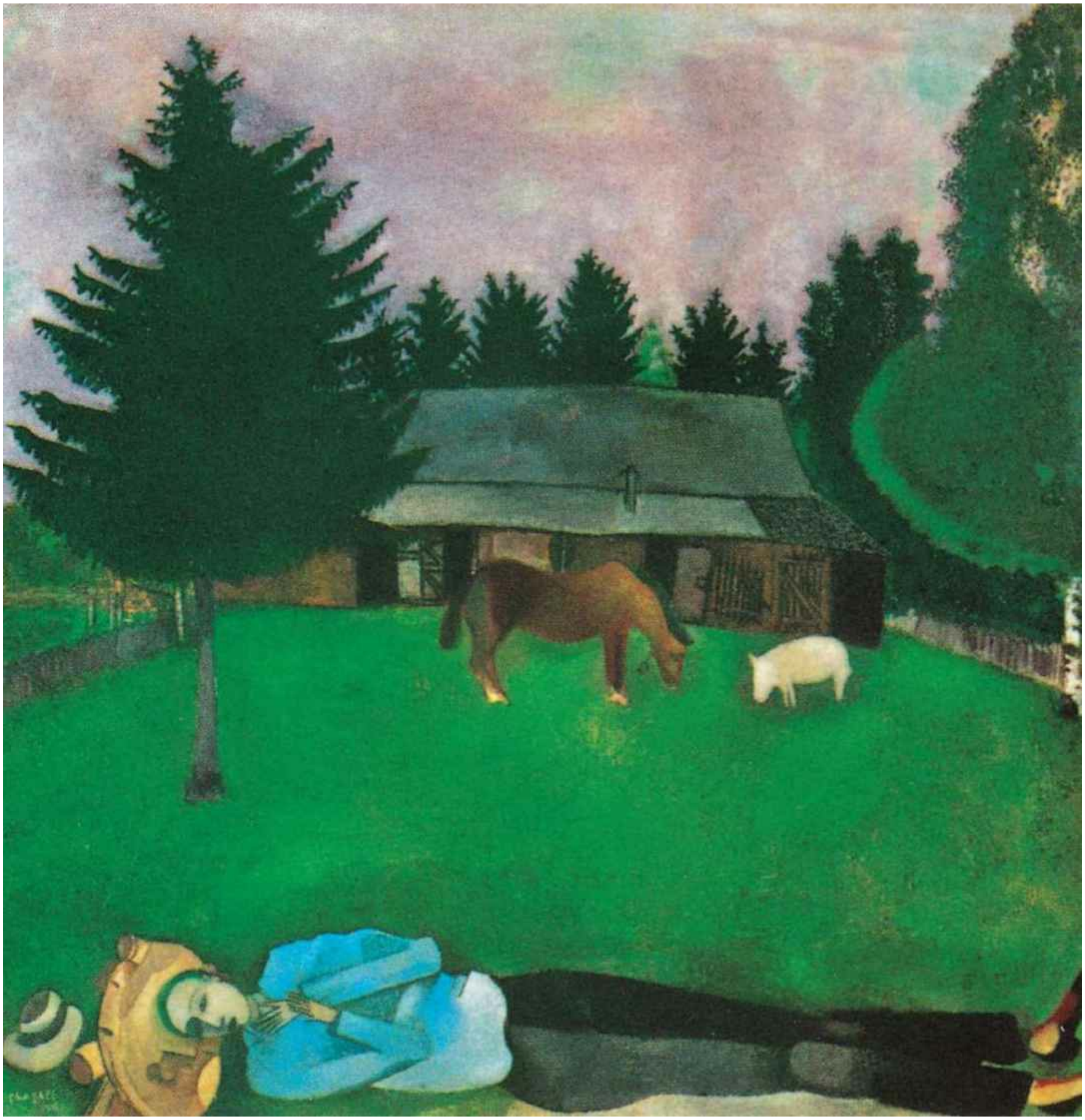
马克·夏加尔

《侧卧的诗人》

1915年/木板油画/77.2cm×77.5cm

能在泰特现代美术馆看到马克·夏加尔（Marc Chagall，1887—1985）这幅安宁美丽的作品，真是一件非常幸运的事情。画中的男子就像在做梦似的，静静地躺在带有乡村风味的田园风景中。估计没有哪幅画能像这幅画一样如此符合“诗与梦”这一主题了。夏加尔有很多作品都是以幼时的幻想与童话、梦境为主题，诸如朝着天空飞去的新娘或硕大的山羊面孔等形象，都是我们所熟知的。相比其他作品，《侧卧的诗人》（*The Poet Reclining*）虽然有些孤寂，但丝毫没有影响夏加尔特有的梦幻氛围。

夏加尔的画带有一丝神秘，又充满童话般的幸福。夏加尔也算是较平静地度过了近一个世纪的长久人生。有时我会觉得画中的形象与画家的命运是那么相似，比如莫蒂里安尼画笔下的女子总带有悲剧色彩，而他最后难逃英年早逝的命运。我觉得夏加尔富有诗意的画作与他的人生也有些相似。夏加尔在他漫长的人生当中，经历了超现实主义、野兽派、立体派等诸多流派，他的多种尝试都获得了好评。其实因为夏加尔的复杂身份，他很难得到欧洲美术界的认可。首先，他是处于欧洲边境的俄罗斯人；其次，他是犹太人。即便如此，夏加尔还是同毕加索一起被誉为20世纪生前荣获名誉与财富最多的画家。如果有人问我更喜欢夏加尔还是毕加索，我会毫不犹豫地说是夏加尔。那是因为相比粗狂、即兴、让人联想到惊险的走钢丝的毕加索，夏加尔的画能给人“即便如此，人生依旧幸福”的安稳感觉。



马克·夏加尔/《侧卧的诗人》

夏加尔在与恋人蓓拉结婚后，就开始创作这幅作品。画中的草原让人联想到他们去俄罗斯蜜月旅行时的乡村风景，有一个像是睡着了的诗人躺在绿色草原的边角，草原的那头有一匹马和一头猪在吃草。北欧健硕的沙松高高耸立着，树梢上的天空浮现出一片淡紫色的晚霞。仔细看，会发现树的那头挂着早早升起的月亮。看着这幅红绿交错的画，似

乎闻到了清爽的春日气息。看着这幅作品，不由能理解毕加索为什么在马蒂斯去世时说，“从此懂得色彩具有的真正意义的画家只剩夏加尔了”。

然而《侧卧的诗人》给人的感觉并非只有孤寂与平静，绿色的画布与诗人的表情里还藏有一些冷漠与忧郁。这幅画完成于1915年，那时正值第一次世界大战爆发之际。战争爆发之前住在法国的夏加尔为了和蓓拉结婚，在1914年临时回了趟俄罗斯。可那时战争爆发，他被禁止出国，只能怀着不安的心情留在笼罩着战争阴霾的俄罗斯。因此夏加尔在战争与现代这一题材中融入了东欧犹太人的传说与梦想，创作出了独特的作品世界。人总是在痛苦与孤独中成长。第一次世界大战正是为了帮助夏加尔实现更大梦想而赋予他的时间。画中那个静静地躺在故乡草原上的年轻诗人正是夏加尔的自画像。

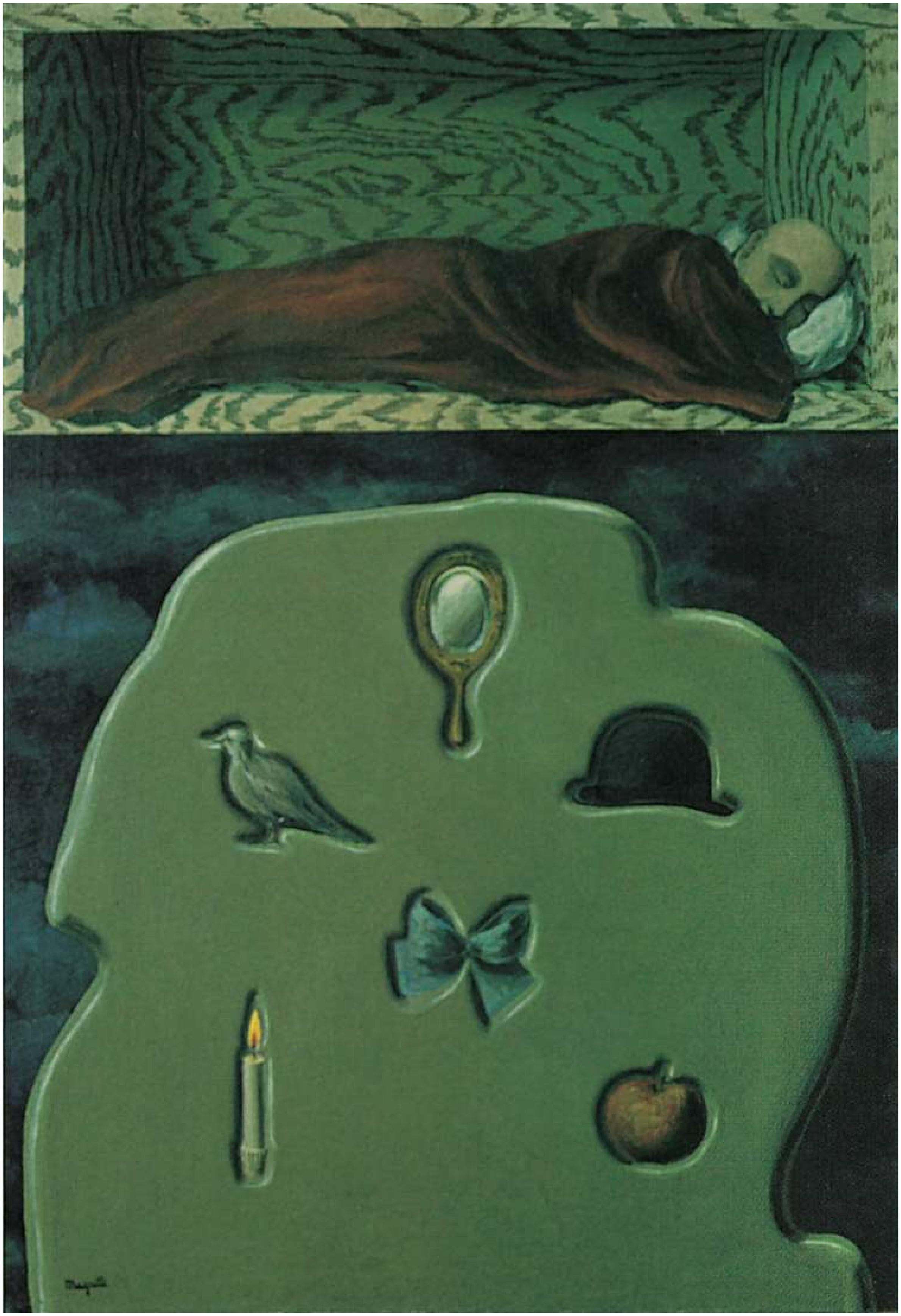
勒内·马格利特

《梦中人》

1928年/布面油画/116cm×81cm

欣赏勒内·马格利特（René Magritte，1898—1967）的画，是参观泰特现代美术馆时一件令人愉悦的事。马格利特是比利时著名的超现实主义画家，他的画中总会罗列一些谜语般让人摸不着头脑的图像。但他的画并非只是难以理解或恐怖，从马格利特那谜语般的画中，能感觉到一种风趣。就像18世纪在英国首次登场的讽刺画家，他的画让人有种在讥讽某个对象的感觉。他的画之所以能够深受大众喜爱，是因为所有图像都非常简洁明了。和马格利特的画一比，是不是觉得其他超现实主义画家的画有些粗糙呢？

马格利特钟爱那些清晰简洁的画，这兴许和他此前的工作有关系。马格利特24岁时与儿时的初恋结婚，在成为专业画家之前，曾为挣生活费画了一段时间海报。他的作品里简约鲜明的图像，来自他过去画海报时的经验。



勒内·马格利特/《梦中人》

和其他超现实主义画家一样，马格利特也深受西格蒙德·弗洛伊德精神分析学的影响。《梦中人》（*The Reckless Sleeper*）便是展现马格利特深受西格蒙德·弗洛伊德影响的作品。画中的男人盖着被子，在一个看上去像个阁楼的顶端熟睡。下面有个灰色的图形里整齐地排列着我们在日常生活中经常使用的东西——蜡烛、蝴蝶结、鸽子、镜子、帽子等等。马格利特在这幅画中给出的谜语算是比较容易的，下方的物品看上去像是上方男子梦中的图形。

在6个图形中，最容易理解的就是蜡烛和帽子。因为在弗洛伊德的《梦的解析》中，蜡烛和帽子代表男人与女人的性欲。但是其他物品就有些模糊，鸽子或镜子想要表达的到底是什么呢？

然而，马格利特想要在这幅画中表达的东西并不是这些。看到这幅画的人大多数只顾着找下方罗列出来的物品到底代表着什么。我们先来看一下镶嵌着这些图像的灰色物体。仔细一看，它有点儿像人的侧脸。如果将鸽子与蜡烛一侧尖尖的部分看作鼻子的话，就能自然地联想到人的侧脸。这些图像就是浮现在人们脑海中的一些思绪。有些评论还将灰色部分解析为坟墓的墓碑，如果上方男人睡在巨大的箱子里，那么这个箱子就是棺材，下方的灰色物体则是墓碑。

其实死亡对年轻时的马格利特来说，是一个与他息息相关、沉重又重要的问题。马格利特的母亲患有抑郁症，在他14岁那年在家附近投河自尽。母亲去世时还穿着在家里穿的连衣裙，漂浮在水面上的母亲的尸体成了马格利特脑海中挥之不去的记忆。在幼年敏感时期目睹了母亲的死亡，给一个画家的余生带来了多大的影响可想而知。每当看到马格利特愉悦又忧郁的作品时，我都不禁好奇年少时的悲剧经历对他的作品产生了怎样的影响。

萨尔瓦多·达利

《山湖》

1938年/布面油画/73cm×92.1cm

因为达利独特的形象（像个留着夸张的小胡子的喜剧演员），人人常常误以为他的作品都是轻松的题材。其实达利确实是个十分独特的人，能够吸引别人的注意力，总是对自己很有自信。总的来说，达利是一个“自我陶醉”型的画家。弗洛伊德晚年逃亡至英国，与达利见面，达利不停地聊。弗洛伊德听了达利的一番话之后不禁感叹：“我这辈子从未见过这么富有西班牙特征的人！”在伦敦弗洛伊德博物馆里，挂有纪念二人相见时达利为弗洛伊德画的木炭素描。

达利的祖先是西班牙人，原为伊斯兰后代，在中世纪以前来到西班牙，因此达利一直将自己视为摩尔人。也有人说达利留胡须是模仿伟大的西班牙画家委拉斯开兹。达利的各种行为总是成为人们热议的话题，他也很享受这种备受瞩目的生活。



萨尔瓦多·达利/《山湖》

他那奇怪的行为与着装，还有与恋人加拉的恩爱要比他的作品更有名，这一点不免让人有些遗憾。作为超现实主义的代表，达利的画不像其他现代美术画家的作品那样晦涩难懂。一看达利的画，就能看出他受到了弗洛伊德的影响。他的画就是名副其实的“梦中世界”。在他的画中，时间和空间总是扭曲变形的。而且，在他的画中，有很多题材都是具有多重含义的，可以被解析成多种不同的含义。

《山湖》（*Mountain Lake*）就是如此。与达利的其他画相比，这幅画显得颇为柔和，画的背景为黑漆漆的天、平坦的山与细长的湖水，还有根断了的电话线。仔细看细长的湖水，它的形状既像湖水，也像侧卧着的鱼。在达利的画中，有很多类似这种的有趣因素，这一主题也使得

达利因《记忆的永恒》一举成名。

占满整幅画的昏暗意味着什么呢？可以从两个角度进行分析。从第一个角度来看，这可能代表了达利儿时的记忆。达利的父母失去了年幼的长子，后来给新出生的儿子，也就是达利起了跟死去的儿子一样的名字——“萨尔瓦多”。因此达利总是沉浸在忧郁的妄想之中，觉得自己是未曾谋面的哥哥的转世或者替代品。达利的父母在失去长子后，去湖边散心。这幅画中融入了达利那段忧郁的记忆和他父母的故事，因此我们能从湖水与山中看到死亡的阴影。

从第二个角度来看，画面中央的电线杆上垂挂着断了的电话线。这幅画是1938年完成的，正值第二次世界大战爆发前一年。当时的英国总理内维尔·张伯伦与内阁的立场是不对希特勒进行强攻，而是通过谈判与绥靖政策阻止战争爆发。即使英国外交官付出了努力，谈判仍一直停滞不前，丹麦、波兰、捷克斯洛伐克、比利时、奥地利等欧洲小国先后落入德国手中。达利借“断了的电话线”，表示跟希特勒这种独裁者谈判是根本行不通的。

20世纪30年代，达利被超现实主义逐出群体，因为他经常说一些带有追随希特勒与纳粹党意味的话。有时，达利也会被归为象征主义者、达达主义者。总之，他是个“自恋者”，这一点不可否认。达利一直陶醉在自己的魅力与才华中，因此他的画作比认真的艺术灵魂，更让人觉得是在哗众取宠。但无论怎么说，达利的画总能让人发现其惊人的才华，同时散发着瞬间吸引大众眼球的独特魅力。

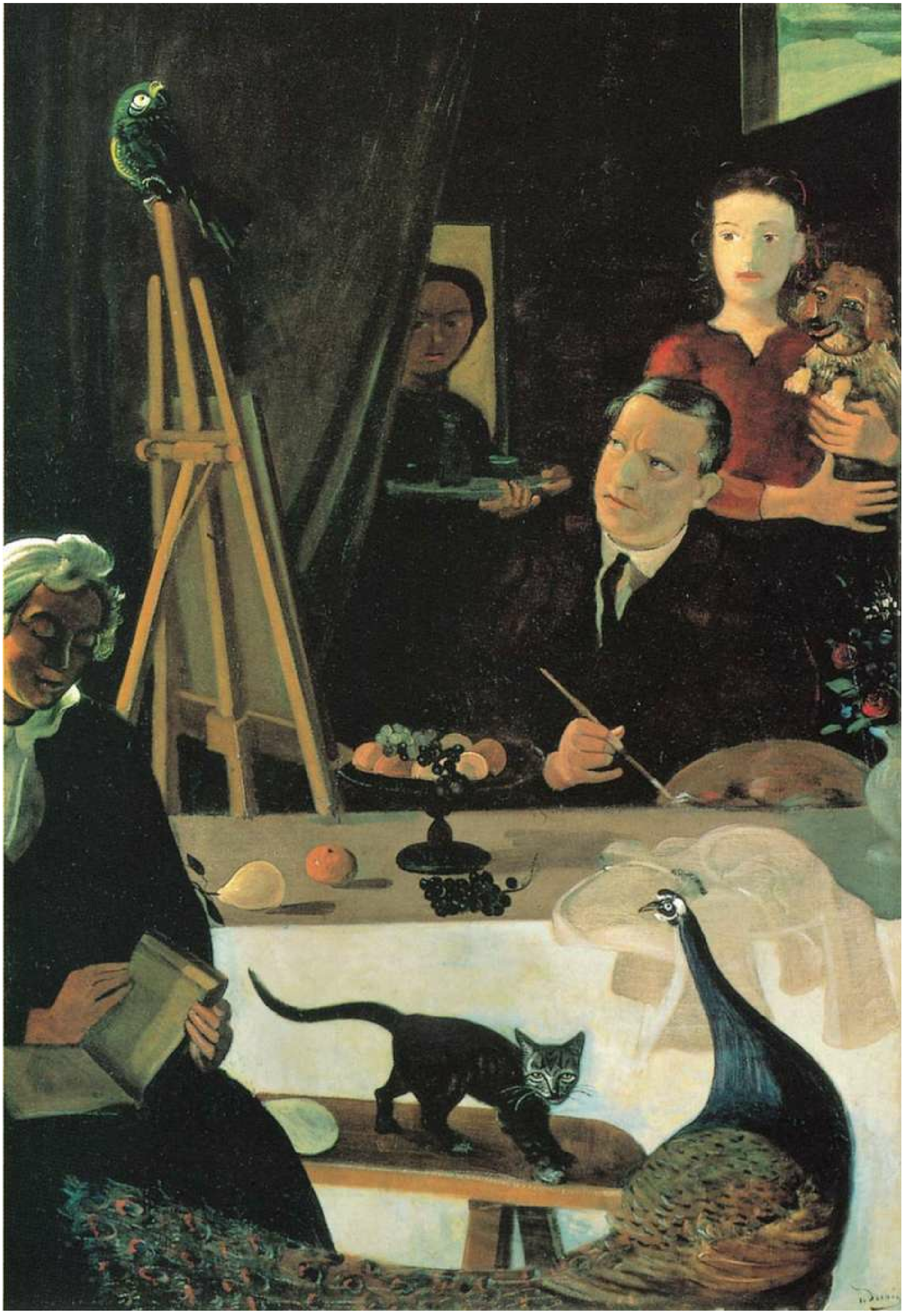
安德烈·德朗

《画家与他的家人》

1939年/布面油画/176.5cm×123.8cm

在美术馆里，总有这样一类作品，即使之前你对它一无所知，但它依然能够瞬间吸引你的视线。泰特现代美术馆里安德烈·德朗（André Derain，1880—1954）的《画家与他的家人》（*The Painter and his Family*）就属于这类作品。这幅画中有一种无法形容的奇妙氛围，看了好一阵之后，我才悟出了其中隐藏着的讽喻。总的来说，这幅画跟勒内·马格利特的作品一样，是将虚构的景象画成真实情景的作品。

画中一位穿着西装、头发抹得油光发亮的画家正认真地盯着画架作画。画架另一侧有个头发花白的女人正静静地看书，画家身后有个美丽的年轻女人抱着小狗，以惊叹的眼神看着画家的画布，还有一个像是女用人，正拿着托盘走进画室。



安德烈·德朗/《画家与他的家人》

画中的画家或许是德朗本人。按作品的题目，围绕在画家身边的女人应该是他的家人。可是，哪个画家能在这种优雅的环境中作画呢？身边围绕着女人，画室里竟然还有狗、孔雀、鹦鹉。更重要的是，哪个画家会在画画前穿上西装，涂上发蜡，然后再坐到画架前呢？这幅画虽然是用写实与传统的技法创作而成的，但实际上所有东西都来自德朗的想象，就像马格利特的作品一样。

最初德朗与马蒂斯一样，作品属于野兽派，后来他也参加了毕加索的“洗濯船”，但在1920年前后，他逐渐开始回归古典主义。20世纪中叶，德朗独特的古典主义技法让他的画深受人们喜爱，《画家与他的家人》也具有这种风格。例如，作品最前面的孔雀就是按照古典主义的精致与写实技法画的。

但德朗并不仅仅停留在单纯地再现古典主义的技法上，这幅画处处隐藏着幽默。女用人（原型为德朗妻子的妹妹）正拿着托盘走进画室，她的面孔让人联想到了南美或墨西哥的原住民艺术。坐在画架另一侧的妻子，会让人想起印象派画家的作品。画家坐在这些相互矛盾的要素中央，他那傲慢断然的表情十分吸引人。从隐藏在讽喻中的幽默里，人们最先感受到的或许是德朗的自信，他在20世纪前期人气一度超越毕加索或马蒂斯，深受人们喜爱。

现代人的不安

爱德华·蒙克

《病孩》

1907年/布面油画/118.7cm×121cm

就算不去刻意举弗洛伊德的例子，我们也知道有些大人因幼年的创伤而痛苦一生。我们周围就有很多例子，曾经有个毕业于剑桥大学的朋友向我倾诉，因为小时候父母偏爱弟弟，他直到现在做任何事都没有自信，觉得活着很累。在这个世界著名大学的毕业生内心里，有个渴望疼爱的小孩在偷偷哭泣。

爱德华·蒙克（Edvard Munch，1863—1944）似乎也是如此。蒙克的作品《病孩》（*The Sick Child*）是自1885年以来他所画的第四幅“病孩”系列作品。他竟然那么认真地画这些生病的孩子，这并不是什么令人愉悦的题材，看来蒙克真的是个很沉闷的人。少女倚靠在床上，从她那呆滞的表情与空洞的眼神里可以看出死神即将降临。母亲正握着孩子的手，低垂着头，看上去她已经做好心理准备，穿上了黑色的丧服。



爱德华·蒙克/《病孩》

这幅画反映了蒙克儿时所受的创伤。他从小就习惯了死亡。母亲在蒙克6岁时死于结核病。母亲过世后，比他大一岁的姐姐苏菲照看弟弟妹妹，而在4年后，她也因同样的病离开了人世。

了解了这些故事之后，再去看《病孩》，就能自然地联想到苏菲临死前的情景。让一个10岁的孩子去承受死亡的伤痛，未免太早。在他刚刚进入青春期，正是敏感的时候经历姐姐的死亡，肯定会给他留下无法

抹去的创伤。

蒙克的父亲出生在富裕的家庭，在当时的奥斯陆贫民区当医生。经历妻子与长女的离世后，他变得又凶狠又冷漠。他把没了妈妈的孩子们丢在医院，也不怎么去管。在那个敏感的年纪，年幼的蒙克在医院里目睹了不少患者临终前的情形。这种心理阴影跟了蒙克一辈子。正如蒙克在著名作品《呐喊》中画的那样，敏感的蒙克一生都活在神经衰弱与酗酒的苦痛中。童年时期，对一个人的一生极其重要。

《病孩》得以在泰特现代美术馆展览，还有个十分有趣的故事。起初，这幅画是属于德国德累斯顿市政府的。德累斯顿市政府在1928年买下此画，并在市立美术馆里展出。但在1938年，纳粹党称蒙克的作品是“颓废艺术”，并将德国所有蒙克的画拿到柏林去拍卖。当时，挪威画商哈拉尔德·哈尔沃森（Harald Holst Halvorsen）尽可能买下蒙克所有的画，然后将画都带到了奥斯陆。之后在1939年，托马斯·奥尔森（Thomas Olsen）又买下《病孩》，并且将它捐赠给泰特现代美术馆。这幅画也算是十分幸运的。在哈尔沃森所买的画中，有相当一部分又重新回到了纳粹党手里，遭到了毁坏。因为在1940年，德国侵占了挪威。

据说，《病孩》中握着孩子的手、沉浸在悲伤之中的女人的原型为蒙克的姨妈。但我在看到这幅画的时候，不禁陷入沉思：身着黑色衣服的女人会不会是已离世的蒙克的母亲？蒙克的母亲是个多愁善感的人，她在离世前分别为6个子女写了信。或许，蒙克正是想起了这样的母亲，在姐姐身旁画上了已离世的她。蒙克6岁就失去母亲，他也许记不清母亲的样子了。女人过于低垂着头，甚至感觉有些不自然，这是否也是画家对母亲的思念呢？

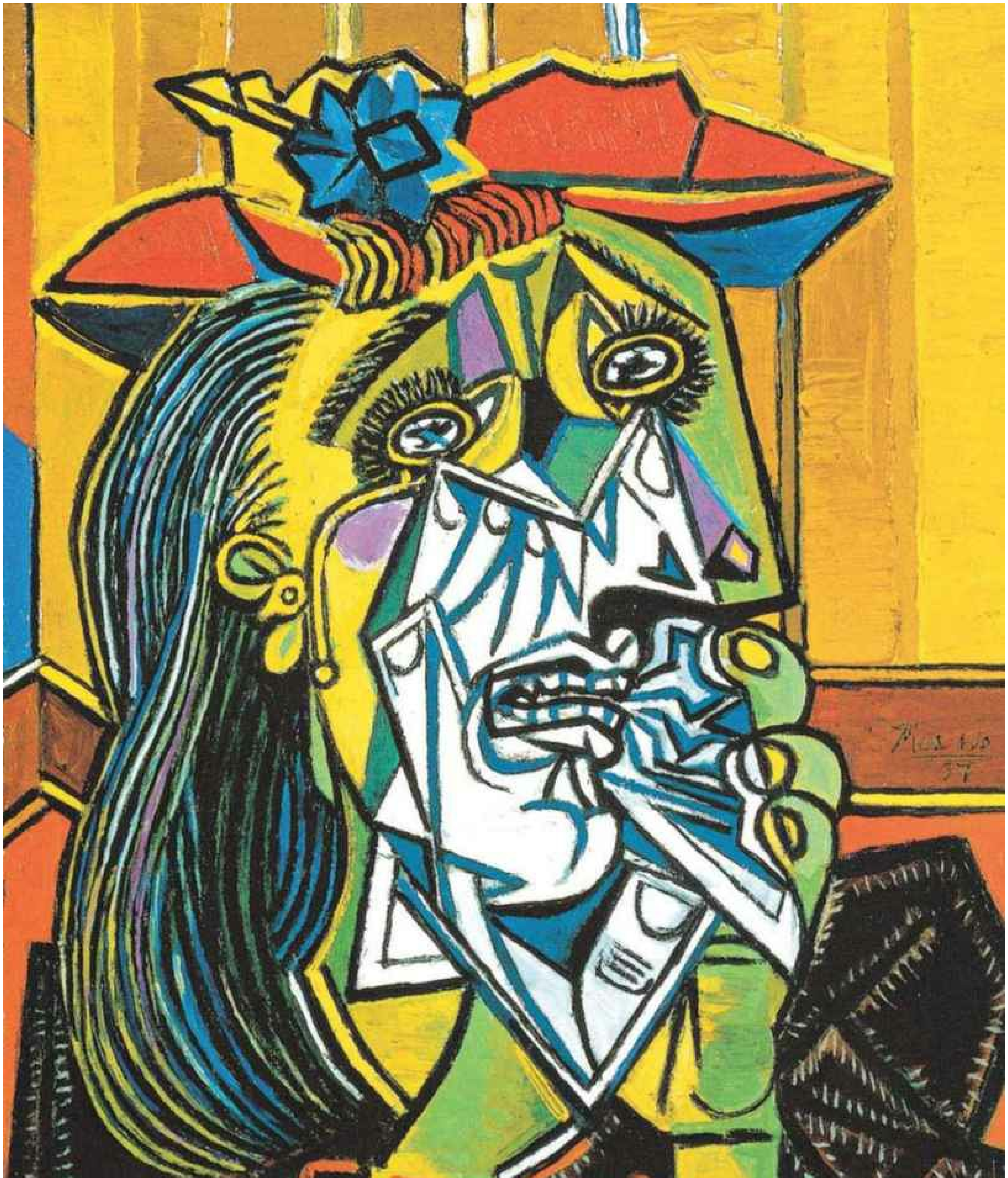
巴勃罗·毕加索

《哭泣的女人》

1937年/布面油画/60.8cm×50cm

没想到竟然能在泰特现代美术馆欣赏到毕加索的《哭泣的女人》（*Weeping Woman*）。因为它非常著名，每次去泰特现代美术馆的时候，它不是在其他泰特美术馆展出，就是在巡展。当我无意中逛到三楼展厅时，看到了这幅在教科书中看过的《哭泣的女人》。泰特现代美术馆的展览原则非常独特，悬挂作品的方式也十分特别，展墙上下都密密麻麻地挂有作品。因此，除了展览的作品，展厅本身就像个艺术作品。

竟然见到了毕加索的画，我不禁惊讶这意想不到的偶遇。《哭泣的女人》的尺寸要比我预想的小很多。我静静地看着这一幅小画布上洋溢着毕加索绚烂的色彩与分解的形态，脑海中依次浮现出毕加索的人生、这幅画背后的许多故事、历史性的悲剧，以及一个女人的悲剧一生。



巴勃罗·毕加索/《哭泣的女人》

说实话，我并不喜欢毕加索这个画家。当然，毕加索是代表20世纪的现代美术风向标。他在90余年的人生中创作了3万多幅作品，14岁时的绘画实力就已经能与拉斐尔相媲美了。这个天才画家的爱情故事也被人津津乐道，他一生共与7个女人同居，并与其中2个女人结婚。除了这7个女人，也许他还有很多不为人知的女人。“哭泣的女人”便是那7个女人中的一个，她的原型是摄影师多拉·马尔（Dora Maar，1907—1997）。

多拉·马尔1937年第一次遇见毕加索，当时毕加索正在创作他的名画《格尔尼卡》。多拉是法国人，但她能讲一口流利的西班牙语，是个备受瞩目的年轻摄影家。1937年，西班牙的一个小村庄格尔尼卡被德国空军肆意轰炸。毕加索为告发这一惨状，耗时6周创作了《格尔尼卡》，此画高3.5米，长7.7米。在这6周里，除了创作壁画以外（《格尔尼卡》是为了在万国博览会展览而创作的壁画），毕加索还创作了这幅作品的很多张局部素描。多拉用镜头记录下了整个过程，整整6周都陪伴在毕加索身边。《格尔尼卡》完成后，两人成为恋人。当时，多拉30岁，毕加索56岁。

《哭泣的女人》很像《格尔尼卡》中的一部分。《格尔尼卡》壁画中有个因失去孩子而哭泣的女人，将其画成油画的作品便是这幅《哭泣的女人》。《格尔尼卡》是一幅黑白作品，它就像褪了色的黑白照片。《格尔尼卡》的惨状以鲜明的色彩再现在《哭泣的女人》中。作品使用了红色、黄色、蓝色这些原色，女人的脸上布满了白色的泪水，它们流过女人的脸颊、嘴唇与颈部。画完这幅画后，毕加索就没有再画过与西班牙内战以及格尔尼卡有关的作品了。

毕加索以多拉为主题画了许多画，但大部分是悲伤或痛苦、扭曲变形的样子。就如毕加索画的那样，多拉的人生也因毕加索而变得曲折。1943年，毕加索遇到了年轻貌美的弗朗索瓦丝·吉洛。毕加索将几幅静物画与位于普罗旺斯的房子赠给多拉后便抛弃了她。被抛弃的多拉出现了精神失常状况，虽然她在日后治好了精神病，但始终没有回到遇见毕

加索之前、自己所追求的摄影与绘画的世界。总的来说，对于多拉而言，毕加索是让她走上毁灭之路的人。

在90余年的生命中，作为画家，毕加索获得了诸多荣誉与称赞，同时也积累了很多财富。毕加索的朋友乔治·布拉克是这么评价他的，毕加索就像个“为喷出火而猛喝石油的小丑”，是个疯狂作画的画家。希腊神话中的半人半牛怪弥诺陶洛斯是毕加索钟爱画的对象。弥诺陶洛斯起初是个王子，但后来变成了牛怪，被关进迷宫里，猎食年轻人，这其实就是毕加索自己的模样。可能多拉命中注定会被囚禁在只有弥诺陶洛斯的迷宫里。然而，就算用什么话语来说明，我也无法理解毕加索这个惊人的天才。毕加索对于我来说，是一个了不起的画家，一个遥不可及的天才，一个我永远不会喜欢的人。

马克斯·恩斯特

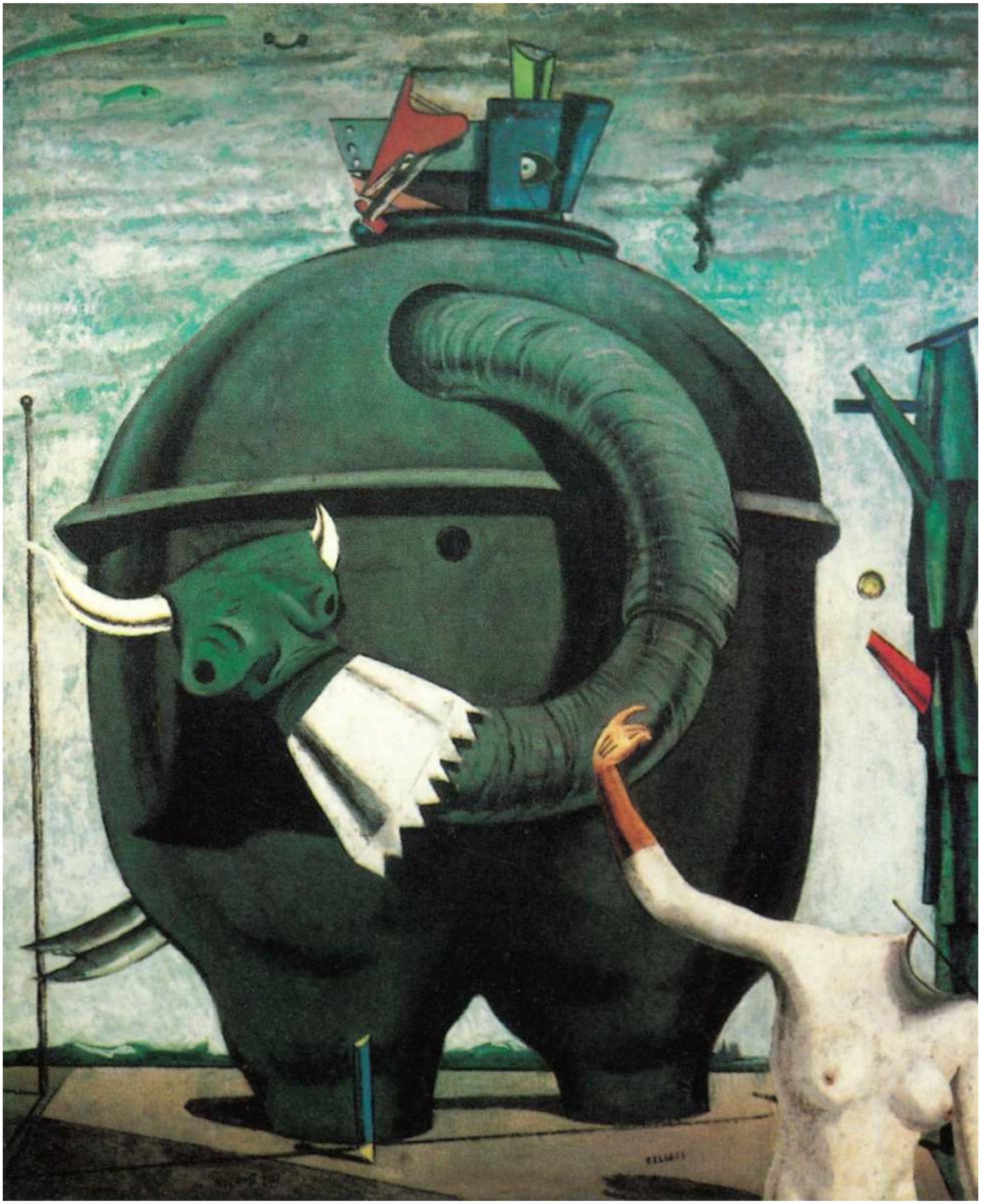
《大象西里伯斯》

1921年/布面油画/125.4cm×107.9cm

在泰特现代美术馆展览的作品中，处处都是带有“战争伤痕”的作品。这家美术馆的两幅代表作是弗朗西斯·培根的《以受难为题的三张习作》与毕加索的《哭泣的女人》，它们分别是以第二次世界大战和西班牙内战为题材的作品。除了这些，还有不少作品都留有深刻的战争痕迹。

20世纪上半叶，在欧洲生活的画家都逃不过第一次世界大战、第二次世界大战，实际上也有很多画家被拉到了战场上。在很多情况下，画家都被安排到最前线，这是军方对他们的一种亲切的关怀，是想让画家活生生地记录下关于战争的一切。战争的记忆给敏感的画家留下了抹不去的创伤，马克斯·恩斯特便是其中之一。

恩斯特是达达主义者，同时也是超现实主义者，他还被视为抽象表现主义者。他出生在德国科隆附近，是德裔犹太人。德国人和犹太人的双重身份在20世纪上半叶的欧洲可谓是双重羁绊。在漫长的人生岁月里，恩斯特多次险些丢了性命。第一次世界大战时，他被征兵前往战场后好不容易捡回条命。第二次世界大战前夕，他又被盖世太保逮捕，然后在百万富翁恋人佩姬·古根海姆的帮助下被释放，后逃亡至美国。在这些重要的人生关头，年轻时经历的第一次世界大战给他留下了深刻的伤痛。他在自传中写道：“马克斯·恩斯特死于1914年8月1日。”1914年8月1日是他被德国陆军征兵入伍的日子。



马克斯·恩斯特/《大象西里伯斯》

《大象西里伯斯》（*Celebes*）这幅奇妙的画乍一看有点儿像大象，

又有点儿像大型锅炉，它也是战争的记忆造就的作品。挤满整幅画的物体均是谜语。占据画面中央的这个巨大的灰色物体是什么？是机器还是活着的生物？乍一看，画面左侧长着像是水牛角的东西。但仔细一看，这是“大象的背影”，因为左下角露出了两只象牙。虽然弄不清这些，但这个物体应该是大象。《大象西里伯斯》这一作品名也暗示了这个物体是大象。“来自西里伯斯的/大象黏黏的/黄色的屁股滑滑的……”

恩斯特是看到非洲苏丹的储玉米罐后想起这个诡异的物体的。但是，这个物体并不单纯只是大象或玉米仓库。人们看到这个填满整个暗灰色画面的灰色大块头，会自然地联想到“坦克”或“军服”。在画面右侧，站着一个挥着手臂的无头女人，这也是战争的缩影。天空中有架像是被击落的战斗机，机尾冒着浓烟。

《大象西里伯斯》想表达的是对战争的黑暗记忆或噩梦。这幅画中的场景一定是梦境，仔细看左侧的天空，依稀可以看到两条绿色的鱼在游动。鱼在天空中游动，这是在梦中才可能发生的事情。

画家以写实的技法再现自己在前线经历的战争的冲击，这是件十分残酷的事情。因此，在经历第一次世界大战后，画家们的技法从超现实主义、达达主义、抽象表现主义等快速转型为现代技法。第一次世界大战也成了美术史上的一个分水岭。

或许，恩斯特想通过《大象西里伯斯》表达不希望再看到战争，希望战争只是停留在噩梦中的记忆。然而，现实却与恩斯特的期望截然相反。第一次世界大战结束20年之后，更加残忍的第二次世界大战爆发了，更多无辜的生命因此牺牲。因纳粹镇压犹太人，恩斯特先后两次被逮捕，险些丧命。他的第一任妻子露易丝被关进奥斯威辛集中营，最终不幸去世。

弗朗西斯·培根

《以受难为题的三张习作》

约1944年/木板油画/94cm×219cm

弗朗西斯·培根一向以奇异的图形解体著称。他于1944年开始画《以受难为题的三张习作》，然后时隔整整44年，在1988年画了《以受难为题的三张习作》第二个版本。这两幅作品都珍藏在泰特现代美术馆。据以往的经验来看，两个版本中好像必有一个在泰特现代美术馆展出。

很多人都知道培根为什么会画这种恐怖的怪兽。他经历过第二次世界大战，切身地体会到人会因战争变得多么悲惨，他想通过这幅画揭露这个现实。“三联画”这一绘画形式，是中世纪以来画家描绘宗教画时经常使用的方式。但是，培根并没有画《圣经》中的人物或耶稣的受难，而是在三张布面上画了像是被撕碎了的身躯的形态。《以受难为题的三张习作》于1945年首次公开，随即引起了轰动，培根通过这幅作品成了英国的代表画家。1944年版本和1988年版本有所不同，第一个版本的背景是橙色，第二个版本的背景则是鲜红色，而且第二个版本的背景中加入了新的空间。



弗朗西斯·培根/《以受难为题的三张习作》

要想发自内心地理解培根的作品，并非一件易事。他的作品给人的第一印象是荒诞、恐怖、怪异。据说，培根是看着毕加索的超现实主义作品联想到画中犹如半人半兽的怪物形象的。培根一生都沉迷于这种形象中。评论家约翰·罗素赞扬培根："英国的绘画可以区分为《以受难为题的三张习作》之前与之后。"

培根自1933年开始将十字架受难题材以绘画的形式形象化。后来，经历第二次世界大战之后，他在1944年将这三个主题汇聚成一个完整的作品。这些怪物就像刚从废墟中繁殖出来似的，没有眼睛也没有鼻子，正挥舞着细长的脖子，张着嘴，牙缝中渗着血。它们那张大了的嘴，好像下一秒就会"呃啊啊"地呐喊。正如莫奈热衷于波纹、凡·高热衷于自画像，苏豪区的怪人培根尤其热衷于"大嘴"。

培根以自己的方式解析这些蒙着眼睛并张大着嘴喊叫的怪物。这些怪物虽然是人类，但又要放弃自己也是人类的事实，它们是第二次世界大战中的牺牲者的形象，有无数人惨死在战场、奥斯威辛集中营和俘虏收容所里。他们已不再是人类，而只是被视为呼吸的身躯迎接死亡。其实也没有什么明确的理由要他们死，只因为他们是犹太人或刚好在被空袭的家里，要不就是被强行征兵到战场，数百万条生命就这么无辜地死去。培根想要表达的就是这种情景，无故死去的、变成"肉块"的无辜灵魂的呐喊。之所以诸多评论家将这幅作品评价为20世纪英国造就的最佳杰作，是因为它成功地、赤裸裸地表现出包装成文明的野蛮与人类的恐惧。

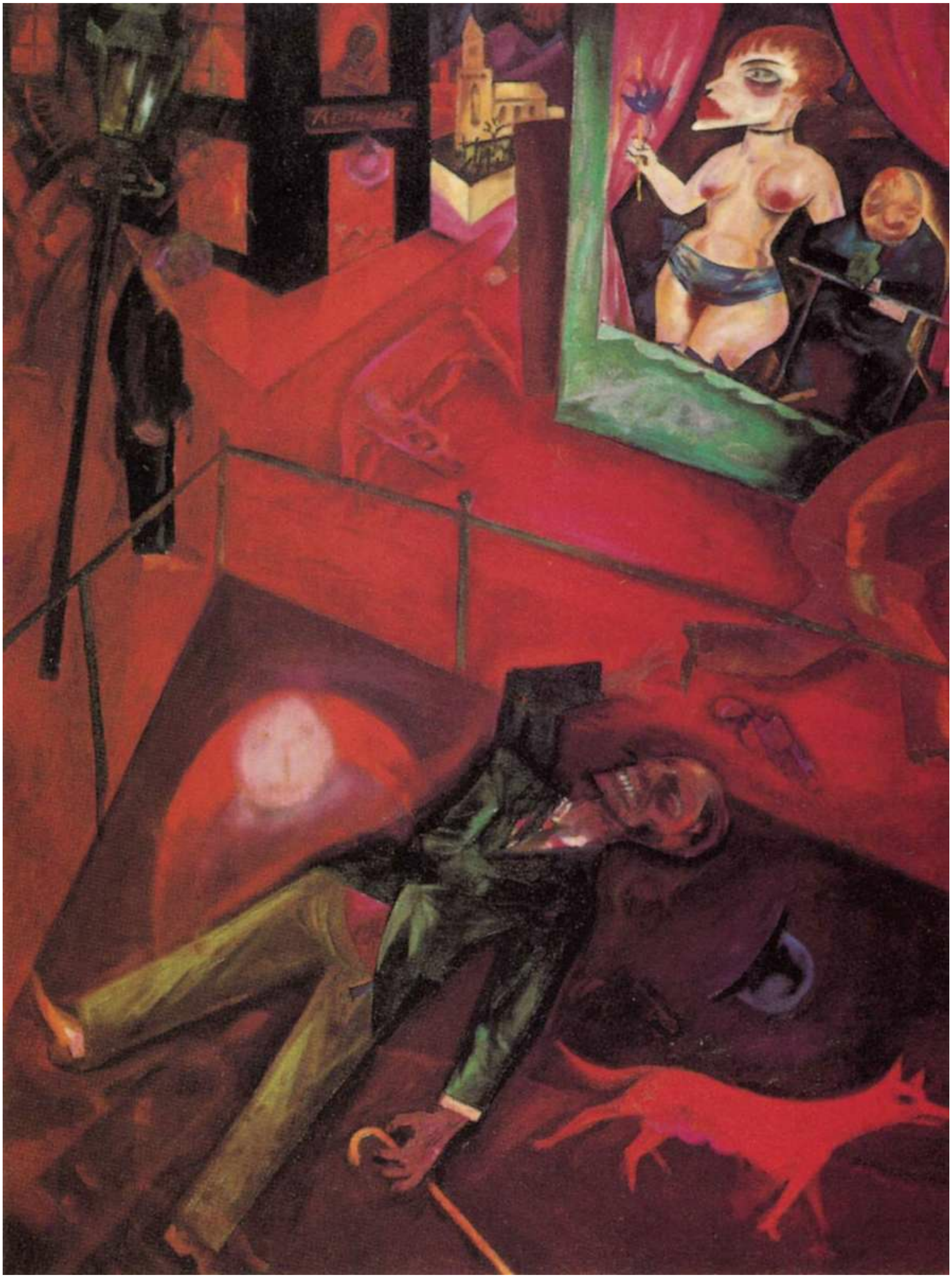
乔治·格罗兹

《自杀》

1916年/布面油画/100cm×77.5cm

这幅名为“自杀”（*Suicide*）的画整体涂满了血红色的背景，让人联想到瘦肉店的陈列窗和红灯区。画中右侧的半裸女人不知道为什么看上去像是漫画。这幅画展现了乔治·格罗兹（George Grosz，1893—1959）既严肃沉重又充满喜剧的画风。他是一位出生在德国、活跃在美国的画家，通过漫画的形式传达沉重的信息。

格罗兹出生在德国柏林。1914年第一次世界大战爆发的时候，他选择自愿入伍。当时，他刚刚20岁出头。在他看来，战争是消除世界上所有罪恶和荒谬的神圣战斗。但当他投身战场之后，才发现战争与他想象的截然不同。第一次世界大战的特征之一便是没有休止的战壕战，埋伏在泥潭里。等待敌军进攻的德国士兵大多悲惨地死于寒冷、饥饿和传染病。第一次世界大战时，英国海军大臣丘吉尔看到战壕战的惨状后，发明了可以行驶在任何地形中的坦克。



乔治·格罗兹/《自杀》

因为在战争中负伤，格罗兹1915年退伍，战争带来的冲击让他转变为一个共产主义者和反纳粹主义者。他在参与德国的反政府活动中被捕。他既是画家，也是获得奥斯卡金像奖短片电影组最佳导演奖提名的著名导演。

格罗兹最后离开德国，成了美国人，但他还是思念自己的家乡。1959年，格罗兹以美国人的身份回到故乡柏林，但这次回乡给他带来了死亡之祸。1959年7月6日，格罗兹在柏林因为喝晕没有踩好台阶，从台阶上滚了下来，再也没有醒来。

格罗兹被称为表现主义画家和达达派艺术家，他的画可谓城市涂鸦艺术的“鼻祖”。他的画采用原色，有些幼稚，甚至像孩子的画一样有些粗糙。格罗兹最喜欢妓女、堕落的男人、葬礼、性侵等阴森森的主题。

《自杀》也是如此。在红灯区血红的灯光下，一个男人手里拿着短手杖，死在一边。一只野狗像对尸体毫不关心似的，神情悠闲地从一旁走过。面对自杀的男人，别说人，连动物都没有兴趣。坐在半裸的妓女旁边的秃头胖男人今晚肯定要买下这个女人，有些夸张的妓女身体像是漫画。红色街道的另一侧能依稀地看到教会的建筑，街道上的人都对教会没有兴趣。尸体横街，野狗走来走去，男人依然追逐欲望，女人随便卖身的街道，这正是格罗兹看到的战后柏林的风景。但是除了这些阴郁绝望的要素之外，从格罗兹的画中，能够感受到玩世不恭的幽默。经过半个世纪之后，这种幽默让人联想到美国纽约的另一位涂鸦大师——让—米歇尔·巴斯奎特（Jean-Michel Basquiat）。

泰特现代美术馆其他**10**幅必看作品



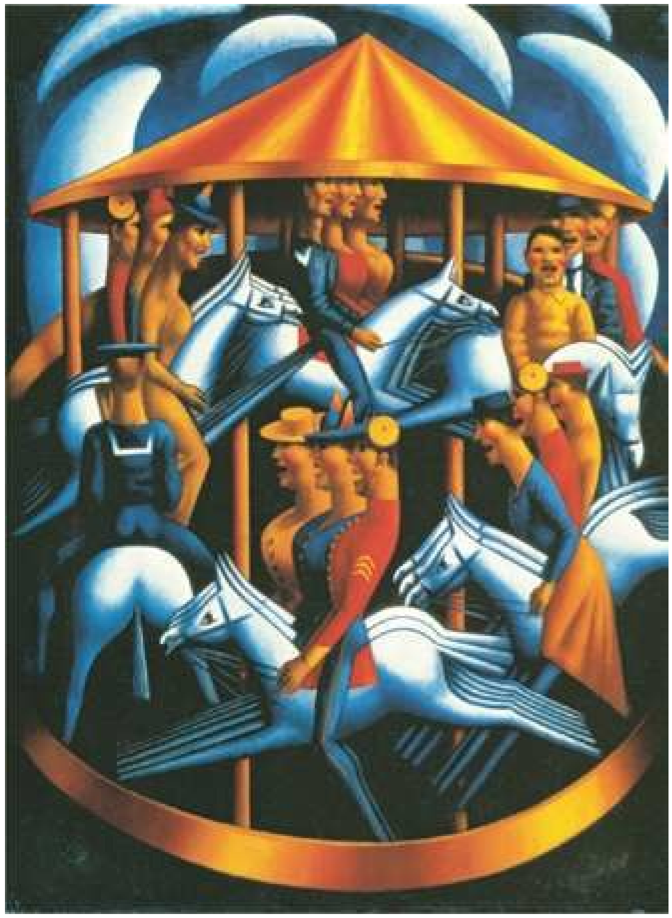
1.《水果盘、小提琴和瓶子》（Bowl of Fruit, Violin and Bottle），巴勃罗·毕加索，1914年

自1912年以来，画家毕加索同布拉克一样，沉迷于拼贴技法，《水果盘、小提琴和瓶子》为我们充分展现了当时毕加索热衷的拼贴法。



2.《咖啡》（Coffee），皮埃尔·博纳尔（Pierre Bonnard），1915年

这幅作品描绘了日常生活中品尝下午茶的惬意时光，但占据大部分画面的红格子桌布给人一种不安的感觉。因为妻子患有精神病，博纳尔一直忍受着艰辛的婚姻生活，从这幅作品中可以隐约地看出他的辛苦不易。

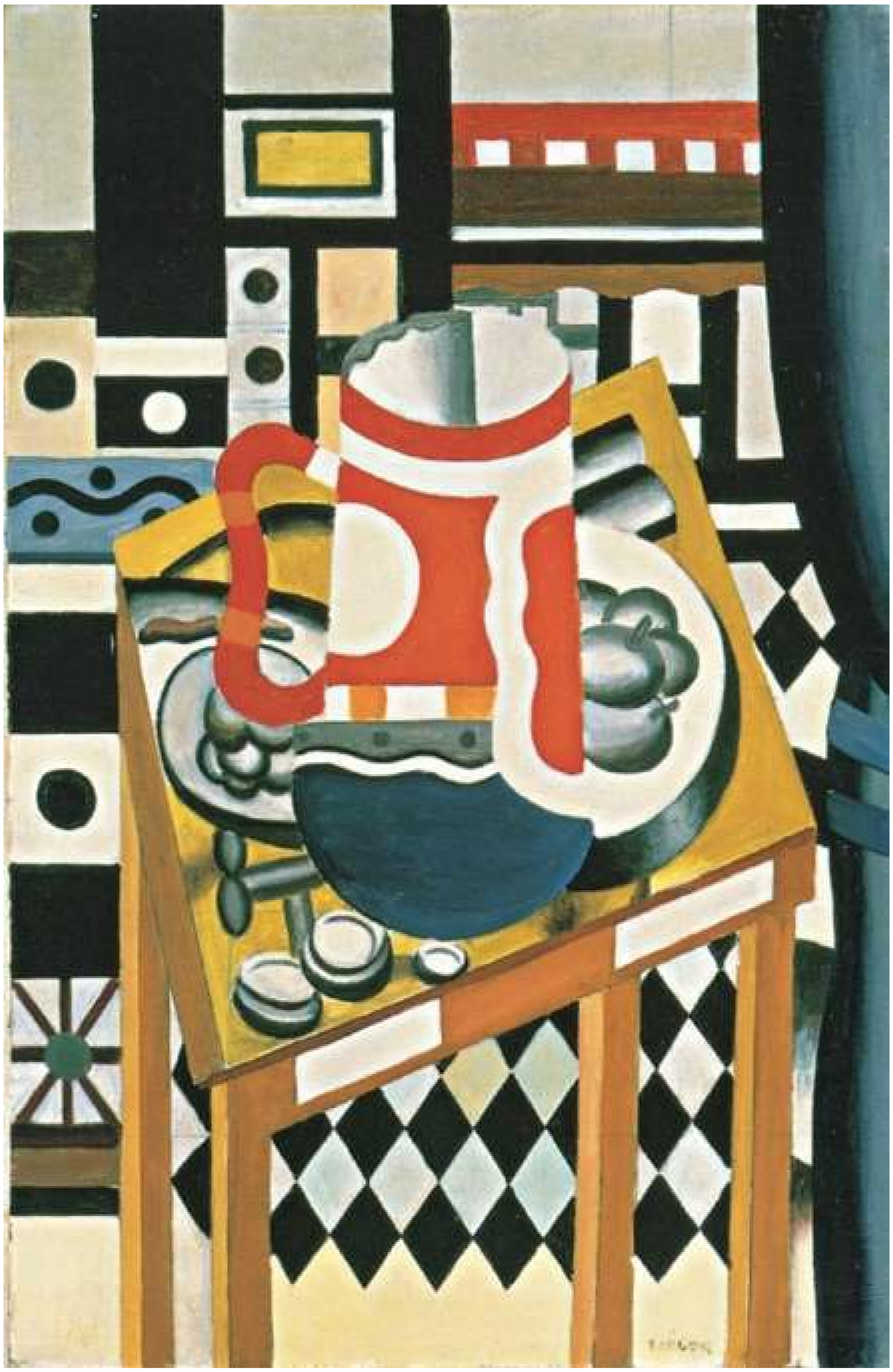


3.《旋转木马》（Merry-Go-Round），马克·格特勒（Mark Gertler），1916年
通过游乐园的旋转木马营造恐怖气氛，是这幅画的独到之处。作品里的旋转木马不像是令人愉悦的游乐设施，而更接近于奇特的幻想和噩梦。



4.《泉》（Fountain），马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp），1917年/复制品，1964

年
这幅作品堪称达达主义的代表作，杜尚在一个从商店买来的小便池上签了名字后，把它作为艺术品送去参展，颠覆了当时“艺术品必须是高雅、高品位的”的传统观念。



5.《静物与啤酒杯》（Still Life with a Beer Mug），费尔南德·莱热（Fernand Léger），1921—1922年
莱热从纯粹抽象主义开始转向具象主义的时候，创作了这幅作品。他在作品中模仿

传统静物画的表现方式，还运用了有趣的色彩搭配，例如彩色的啤酒杯和餐桌、黑白的周边背景等。



6.《夫妇》（A Married Couple），乔治·格罗兹，1930年

这是格罗兹在20世纪20年代创作的“德国中产阶级的历史”系列作品之一。他原本想用这个系列的作品委婉地表现20世纪二三十年代德国的政治剧变，可后来他流亡到美国，没能完成这个系列的作品。



7.《蜗牛》（The Snail），亨利·马蒂斯，1953年
晚年的马蒂斯行动不便，无法坐在画架前，但他并没有放弃艺术创作。在助手的协助下，他剪下不同颜色的纸，并将它们贴到画布上。《蜗牛》就是以这种方式完成的，这也是他的剪纸作品中色彩最绚烂的作品。

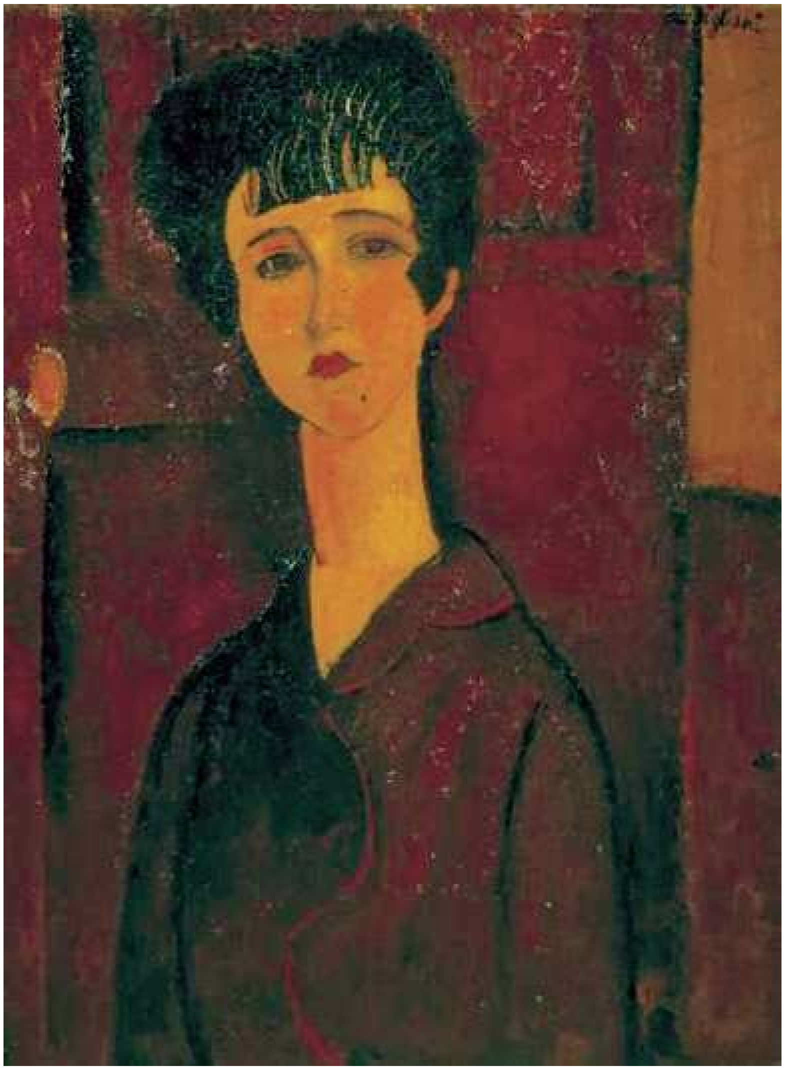


8.《栗色上的黑色》（Black on Maroon），马克·罗斯科（Mark Rothko），1958年
罗斯科的这幅画使人联想到黑暗中关闭的窗户。对于这幅作品，他这样解释：“我想通过这幅画展现悲伤、欢喜、抑郁等原始的人类情感。”



9.《莫里茨堡池塘里沐浴的女人们》（Bathers at Moritzburg），恩斯特·路德维希·基希纳（Ernst Ludwig Kirchner），1909/1926年

基希纳为德国“桥派”的主要成员之一，他运用夸张的姿势、对比鲜明的橙色与蓝色，描绘了在德累斯顿附近的莫里茨堡池塘里沐浴的女人们。



10.《少女肖像画》（Portrait of a Girl），阿美迪欧·莫蒂里安尼，约1917年
这幅肖像画凸显了莫蒂里安尼作品的特色：细长的颈部、阴沉的表情。莫蒂里安尼在非洲原始雕塑、中世纪绘画和意大利雕塑等影响下，形成了时尚前卫的肖像画画风。


Circular Cruise Westminster
MERCURIA



伦敦其他5家必逛美术馆

华莱士收藏馆（The Wallace Collection）

华莱士收藏馆坐落于伦敦市中心的邦德街（Bond Street），笼罩着优雅精致的氛围。现在用作展馆大楼的赫特福德大宅，原本是伦敦名门贵族赫特福德侯爵的宅邸。赫特福德家族世世代代热爱收藏艺术品，赫特福德侯爵四世（1800—1870）与其私生子理查德·华莱士爵士（1818—1890）完成了以法国洛可可时代为主的作品收藏。华莱士爵士留下遗嘱，将所有收藏品与宅邸捐赠给国家，目前华莱士收藏馆作为国家级美术馆对外开放。这里的收藏品不仅包括英国皇家艺术学院首任院长乔舒

亚·雷诺兹的肖像画，还有普桑、华多、弗拉戈纳尔等一流画家的洛可可作品。在这里，你还可以领略到18世纪伦敦上流阶层优雅奢华的生活方式。收藏馆的一楼有一家名为“华莱士”的法式餐厅。

地址：Hertford House，Manchester Square，London W1U 3BN（020 7563 9500）

地铁站：Bond Street

公交路线：可乘坐2、10、12、13、30、74、82路公交车

开放时间：10:00~17:00

休馆日：12月24~26日

门票：免费

咖啡馆与餐厅：有

官方网站：www.wallacecollection.org





肯伍德府

（Kenwood House）

肯伍德府内收藏有伦勃朗晚年的自画像，这幅画被众多艺术爱好者选为到伦敦旅行时必看的画。肯伍德府位于伦敦北部富人区汉普斯特西斯（Hampstead Heath），位置不是很好找，开放时间也相对较短，但很值得参观一下。在肯伍德府的藏品中，最著名的是背景中画有两个神秘圆圈的伦勃朗的《有两个圈形的自画像》（1665）。这里新古典主义风格的三层宅邸高贵典雅，由建筑家罗伯特·亚当设计翻修，可谓传世的经典作品。肯伍德府的花园是伦敦市民周末出游的好去处，电影《诺丁山》（1999）曾在这里取景，而且每年夏天都会在这里举办户外音乐会。

地址：Hampstead，London NW3 7JR（020 8348 1286）

地铁站：Archway站或在Golders Green站下车后坐210路

开放时间：11:30~16:00（花园的开放时间更长）

休馆日：1月1日、12月24~26日

门票：免费

咖啡馆：有



英国皇家艺术学院

英国皇家艺术学院是英国一流的艺术学院，以举办独特的精品展的画廊而著称。每年6月到8月定期举办夏季展览（Summer Exhibition）。除此之外，还会花6个月以上举办各种不同的精品展。由于精品展的内容丰富，受到广大参观者的青睐，门票一般在6~10英镑左右。2010年9月至12月举办了特别展览《来自布达佩斯的珍宝：从列奥纳多到席勒》，2010年上半年举办的凡·高作品展也是好评如潮。英国皇家艺术学院离皮卡迪利广场有100米远，入口处设有达明安·赫斯特的雕塑。

地址：Burlington House Piccadilly, London W1J 0BD（020 7300 8000）

地铁站：Green Park、Piccadilly Circus

公交路线：可乘坐9、14、19、22、38路公交车

开放时间：10:00~18:00（周五至22:00）

门票：8~10英镑（学生票为6~8英镑）（展览不同，价格各异）

咖啡馆与餐厅：有

官方网站：www.royalacademy.org.uk



维多利亚与阿尔伯特博物馆（Victoria & Albert Museum）

该博物馆是以维多利亚女王夫妇的收藏品为基础而设立的设计和艺术博物馆。这里的藏品种类多样，包括中世纪至19世纪的绘画、雕塑、工艺品、服装、珠宝、陶瓷、家具、织锦、饰件等等，仅绘画藏品就超

过2000件，其中18至19世纪约翰·康斯太勃尔等英国画家的绘画作品非常值得一看。

地址：V&A South Kensington，Cromwell Road，London SW7 2RL（020 7942 2000）

地铁站：South Kensington

公交路线：可乘坐C1、14、74、414路公交车

开放时间：10:00~17:45（周五至22:00）

休馆日：12月24~26日

门票：免费

咖啡馆：有

官方网站：www.vam.ac.uk

约翰·索恩爵士博物馆（Sir John Soane’s Museum）

约翰·索恩爵士博物馆以独特的建筑形式和富有个性的收藏品闻名遐迩，琳琅满目的艺术珍品与玻璃穹顶、哥特风格的室内装饰相互交错，使展馆与建筑融为一体。博物馆的创办人约翰·索恩爵士是代表新古典主义时代的英国建筑家，在这一建筑物上贯彻了自己的建筑理念。该博物馆之所以采用独特的长方形建筑结构，是因为约翰·索恩爵士依次买下了林肯银河广场12号到14号的三套房用于改造博物馆。博物馆收藏有18世纪风俗画家威廉·贺加斯的一组画《浪子生涯》。每个月第一个周二的18:00~21:00举办秉烛夜游（Candlelit Opening）活动，深受众多伦敦市民喜爱，需要排队才能入场。

地址：13 Lincoln’s Inn Fields，London WC2A 3BP（020 7405 2107）

地铁站：Holborn

开放时间：周二~周六 10:00~17:00

门票：免费

咖啡馆：无

官方网站：www.soane.org

图书在版编目（CIP）数据

伦敦 : 成年人的现代艺术游乐园 / （韩）田苑京著 ;杨爽译. -- 北京 : 中信出版社，2019.11
（美术馆漫步）
ISBN 978-7-5217-0804-2
Ⅰ . ①伦… Ⅱ . ①田… ②杨… Ⅲ . ①美术馆ー介绍ー伦敦 Ⅳ . ① J156.1-28
中国版本图书馆CIP数据核字（2019）第142753号

런던 미술관 산책 (Take a Walk in Art Museums in London)
Copyright © 2010 by 전원경 (Won Kyung Jeon 田苑京）
All rights reserved.
Simplified Chinese translation Copyright © 2019 by CITIC Press Corporation
Simplified Chinese language edition is arranged with SIGONGSA Co., Ltd.
through Eric Yang Agency

伦敦：成年人的现代艺术游乐园

著者：［韩］田苑京
译者：杨爽
出版发行：中信出版集团股份有限公司
（北京市朝阳区惠新东街甲4号富盛大厦2座 邮编100029）

字数：241千字
版次：2019年11月第1版
广告经营许可证：京朝工商广字第8087号
书号：ISBN 978-7-5217-0804-2

版权所有•侵权必究

美术馆漫步

西班牙

贴近温热的野兽主义

西班牙

——贴近温热的野兽主义

[韩]崔瓊化 著

张坤 译

中信出版集团

目录

引言 我与西班牙

普拉多博物馆 西班牙之旅中不可错过的名画

罗吉尔·凡·德尔·维登 《下十字架》

弗拉·安杰利科 《天使报喜》

阿尔布雷希特·丢勒 《亚当》/《夏娃》

希罗尼穆斯·博斯 《人间乐园》

提香·韦切利奥 《达娜厄沐浴黄金雨》

提香·韦切利奥 《维纳斯与阿多尼斯》

卡拉瓦乔 《大卫和歌利亚》

埃尔·格列柯 《三位一体》

埃尔·格列柯 《寓言》

埃尔·格列柯 《骑士像》

埃尔·格列柯 《牧羊人的崇拜》

彼得·保罗·鲁本斯 《圣乔治屠龙》

迭戈·委拉斯开兹 《腓力四世》

迭戈·委拉斯开兹 《酒神的胜利》

迭戈·委拉斯开兹 《火神的锻造厂》

迭戈·委拉斯开兹 《公鹿头》

迭戈·委拉斯开兹 《伊莎贝拉·波旁的骑马像》

迭戈·委拉斯开兹 《宫娥》

弗朗西斯科·戈雅 《钦琼伯爵夫人》

弗朗西斯科·戈雅 《玛丽亚·路易莎王后骑马像》

弗朗西斯科·戈雅 《查理四世一家》

弗朗西斯科·戈雅 《裸体的玛哈》/《着衣的玛哈》
弗朗西斯科·戈雅 《1808年5月2日的起义》
弗朗西斯科·戈雅 《农神吞噬其子》

蒂森—博内米萨美术馆 德国贵族家庭的典藏

杜乔·迪·博宁塞纳 《基督与撒玛利亚妇人》
扬·凡·艾克 《天使报喜》
多梅尼哥·基尔兰达约 《乔瓦尼·托纳博尼肖像画》
Grossgmain的巨匠 《身穿红衣的圣耶柔米》
汉斯·荷尔拜因 《英格兰亨利八世肖像画》
威廉·考尔夫 《静物与鹦鹉螺杯》
比特·扬斯·萨内顿 《教堂西门：乌特勒支的圣母马利亚》
加纳莱托 《威尼斯圣马可广场》
卡米耶·毕沙罗 《雨中午后的圣宝莱大街》
埃德加·德加 《舞台上的舞女》
文森特·凡·高 《奥维的风光》
安德烈·德朗 《滑铁卢大桥》
皮特·蒙德里安 《纽约3》

雷娜索菲亚美术馆 《格尔尼卡》栖息之地

巴勃罗·毕加索 《格尔尼卡》
萨尔瓦多·达利 《站在窗边的女孩》
胡安·米罗 《绘画（叼着烟嘴的男子）》
罗伊·利希滕斯坦 《笔触》

国立加泰罗尼亚美术馆 邂逅12世纪的壁画

塔乌尔的巨匠 《塔乌尔的圣克莱门特教堂的耶稣画像》
姓名不详 《拉塞乌杜尔赫利》
姓名不详 《阿比亚祭坛画》
拉蒙·卡萨斯 《拉蒙·卡萨斯与贝利·罗梅乌在双人自行车上》

现代主义之路 与高迪一起探访巴塞罗那

安东尼·高迪 巴特罗公寓
安东尼·高迪 米拉之家（采石场）
安东尼·高迪 圣家族大教堂
安东尼·高迪 古埃尔公园
路易·多梅内克·蒙塔内尔 加泰罗尼亚音乐厅

巴塞罗那毕加索美术馆 与百变巨匠毕加索的约会

巴勃罗·毕加索 《科学与慈善》
巴勃罗·毕加索 《等待》
巴勃罗·毕加索 《滑稽演员》
巴勃罗·毕加索 《宫娥》

毕尔巴鄂古根海姆美术馆 改变一座城的美术馆

杰夫·昆斯 《Puppy狗》
路易丝·布尔乔亚 《妈妈》
珍妮·霍尔泽 毕尔巴鄂艺术装置作品
理查德·塞拉 《关于时间》

马德里索洛亚美术馆

马德里塞拉尔沃美术馆

巴塞罗那马德里恺撒广场

巴塞罗那米罗基金会

托莱多圣克鲁斯美术馆

引言
我与西班牙

西班牙之于我如同一场悠远的梦。我自认为不是一个喜欢制订计划的人，但每每总会在日记本的第一页写上“重游西班牙”。温热香醇的热巧克力，爽朗的服务生把啤酒杯“砰”的一声放到木桌上，然后往前一推的帅气，滑至眼前并且裹了一层浓厚泡沫的啤酒，还有那倒在大碗里的家酿红酒（那仿佛是米酒而不是红酒），当然还有那能够把街道上的垃圾都照亮的刺眼阳光，以及凌晨两点仍在巷子里拿着酒杯悠闲地交谈着的人，这些周末的风景总是让我念念不忘。当然，我最想念的还是罗吉尔·凡·德尔·维登（Rogier van der Weyden，约1399—1464）和迭戈·罗德里格斯·德席尔瓦·委拉斯开兹（Diego Rodríguez de Silva y Velázquez，1599—1660）。

第一次乘飞机去西班牙是在我20岁生日后的夏末。虽说是直达马德里，但实际上历经20多个小时，飞越了孟买与开罗，穿越了大半个地球。尽管现在像交换生或打工度假这样去海外的机会已经多了很多，但当时就算是休学后去学习语言的学生也是极为稀少的，更何况是去西班牙。所以，当时我没有选择去墨西哥或者哥伦比亚这样的中南美洲国家，或者因奥林匹克而出名的巴塞罗那，而选择了马德里，确实有些鬼使神差了。

马德里是个很神奇的地方。因为我父母都是首尔人，不用说国外，就算是首尔以外的地方我也没有生活过几天，所以马德里对我来说真的是无比新奇。超长的白昼（9月初要过了晚上9点天才会暗下来）、别具一格的住宅与林荫道、随意穿梭在奥林匹克大道般宽阔的车道上的行

人，以及悠闲地等待行人穿过的司机，这一切的一切都令我感到新鲜至极。

一到马德里，我便与家人通了电话，但是在那之后却有一周多的时间再也没有与家里联系，因为在那里的生活太让人兴奋、太神奇、太有意思了，一眨眼时间就过去了。等“哎呀”一下想起与家里通电话的时候，母亲的担忧已经积攒成愤怒，更何况当时互联网尚未流行开来，更没有SNS（社交网络服务）。让我把家人抛到九霄云外的那股兴奋劲儿完全来源于住所的朋友们。他们来自西班牙各地，或是因为学习，或是因为工作。从他们那里，我不仅学习到了语言，而且了解了当地人的生活状态、休闲方式、衣食住行以及节假日的一些习俗等。更值得感恩的是，有些朋友甚至邀请我去他们的家乡做客。

西班牙最大的节日之一是复活节。那时正值寒冬逝去、天气回暖的时节，所以大家会四处去旅行。正好当时住所的朋友中有几个是加利西亚（Galicia，西班牙西北部）人，于是在复活节休假期间，我便随他们去了他们的家以及他们乡下的奶奶家。

对于不熟悉乡村生活的我而言，那些都是闻所未闻的。我第一次品尝到了早上新挤的牛奶，第一次在挂满大蒜与香肠的厨房里看到了暖气与灶台两用的火炉，第一次目睹了家人围在火炉旁烤火、聊天的场景。西班牙的人口数量与韩国差不多，但面积却有韩国的五倍之大。因此，在西班牙，经常要开车走很久才能看到一块田地，再走很久才能看到一户人家。稀稀疏疏的农村风景就这样猝不及防地映入了我的眼帘，留在了我的脑海之中。这个地区亦是现在流行的“圣雅各之路”，也就是徒步至圣雅各朝圣时必经的地方之一。

西班牙的朋友们大概觉得从异国他乡孤身前来的我非常勇敢，所以对我表现出了极大的善意。其中有一个名叫伊雷妮（Irene）的朋友，法学专业毕业，当时正在准备公务员考试，比我大几岁，兴趣是画画。只要给她一件白色T恤，她就可以在上面画出你想要的图案。她的房间

里挂了许多画作，有些是她自己画的，有些是她的侄子们画的。某个周日，她说要去一趟普拉多博物馆，因为周日免费开放（现在需要付费参观，但有时会有折扣）。虽然有些羞愧，但在那个时候，我对普拉多博物馆的认知仅限于它位于马德里，对面是丽兹酒店这一点上。这还是因为我小时候读过一部小说，里面有一个场面是主人公住在马德里的丽兹酒店里，正为如何偷取普拉多博物馆里鲁本斯的画作而苦恼。所以在那个时候，对美术还没有任何兴趣的我甚至连和朋友一起去的想法都没有。

我是在马德里康普顿斯大学学习的西班牙语。当时，学校开设了一些免费学习西班牙文化的课。虽然是免费的，但还是会点名，并且进行一些考试。那时候我选听的课是美术史。美术史这门课（当时我的西班牙语还不是太好，所以许多内容都没有听懂）与伊雷妮告诉我的“免费入场”这一诱饵成功诱惑了我，让我迈出了踏入普拉多博物馆的第一步。

在普拉多博物馆里，有一幅画吸引了我的视线。因为我从小就去天主教堂，对《圣经》的内容有所了解，所以知道那幅画的主题是离世的耶稣，由罗吉尔·凡·德尔·维登创作，但是除此之外，我真的是一无所知了。

之后，我又去过几次普拉多博物馆。当时的我还没有“一定要对普拉多了如指掌”这样宏伟的理想，只是觉得马上就要回首尔了，再不去就没有机会了，而且去的话还可以复习一下美术史这门课上学的知识。偶尔去欧洲其他地方旅行时，我也会参观一下各地的美术馆。虽然什么都看不懂，但还是兴趣盎然。有时候碰到的背包客中会有一些人认为美术馆的门票太贵，各个教会也都大同小异，还不如用那些钱去品尝美食。但是我还是宁愿吃橙子、面包和巧克力这样简单的东西，省下乘坐地铁的钱去欣赏名画，以及教堂里独具匠心的彩色玻璃与雕塑。

应该就是在那个时候，我开始依稀地意识到，只要看到美好的东西，自己就会变得无比幸福。

没多久，我回到了首尔。但在之后的日子里，我总会想起马德里的一切，总觉得有一天，我会重新回到西班牙，回到马德里，在普拉多博物馆前边的林荫路上散步。但是怎么做，钱从哪里来？对于这些，我从来没有做任何具体的计划，不过我知道的是，“重回马德里”始终是我日记本首页的第一目标。

转眼间，我快毕业了，到了需要决定自己未来的时候了。但不巧的是，当时整个韩国处于经济危机的阴霾之中。在这种愁云密布的环境中，我莫名地想到了普拉多博物馆，想到了凡·德尔·维登画中人物的愁绪，以及悬挂着他的画作的明亮走廊，还有委拉斯开兹画中的女孩子们。此时，我意识到自己渴望学习更多的美术作品，于是，我决定进修美术史。

研究生毕业后，我进入一家与美术有关的公司工作，每天都在翻看印有各种画作的书，所以总是偷偷幻想能够有机会去看一下实物。这个念头如同种子一样迅速生根发芽。当它长成参天大树的时候，我买了从米兰到巴塞罗那的有效期为三个月的机票，然后递交了辞呈。

结束了令人心醉神迷的意大利美术之行后，我抵达了西班牙。西班牙就如同我许久未见的亲人一样。它虽然不像意大利一样有着琳琅满目的巨作，但是却有着西班牙艺术独有的朴素与热情。最后，我终于到了朝思暮想的马德里。从瓦伦西亚乘火车到达马德里后，我发现它与我梦中的它别无二致，十年前的咖啡厅依旧在营业，还有晚上依然喧嚣的人们、普拉多博物馆前的林荫道，甚至连公交车的颜色都跟以前一模一样。

随后，我便去了普拉多博物馆。凡·德尔·维登的作品已经不再悬挂于走廊上，而是被陈列在一个雅静的房间里。委拉斯开兹的女孩子们、打盹儿的宠物狗、脸颊微胖的王子依旧如昔。十年后再次相见，他们比在记忆中更鲜活、更栩栩如生，一点儿也不像是历经了四五百年的时间。

现在似乎应该说回正题，讲讲西班牙美术馆的故事了。此时我的心

情有点儿像是带朋友去品尝美食一样，希望朋友能够喜欢这家店的炸辣椒，又因为喜欢而想再次前来。所以，希望读这本书的你能够喜欢西班牙的美术馆，喜欢西班牙。

普拉多博物馆

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

西班牙之旅中不可错过的名画

地址：Paseo del Prado s/n，28014，Madrid（34 91 330 28 00）

交通工具：Banco de España地铁站、Atocha地铁站、Antón Matín地铁站

开放时间：周一至周六 10：00~20：00、周日及节假日 10：00~19：00

（其中1月6日、12月24日、12月31日开放至14：00）

休馆日：1月1日、5月1日、12月25日

门票：16欧元（闭馆前2小时免费，25岁以下学生免费）

网址：www.museodelprado.es





在参观之前，先简单介绍一下普拉多博物馆吧。“听说普拉多博物馆是欧洲三大博物馆之一？”这是我在做普拉多博物馆解说员时最常听到的问题。因为不知道大家是以什么标准来衡量世界博物馆，所以总是不知道该如何准确地回答这个问题。但是从藏品数量或者美术馆规模、藏品的历史、参观的舒适性以及为大众提供的教育设施等层面上来看的话，普拉多博物馆对这个称号可谓当之无愧。

普拉多博物馆的基础收藏是从15世纪西班牙王室开始的。历代君主按自己的喜好收集的各种佳品、王室画家的画作以及王室拥有的建筑物内悬挂的作品等在1819年造就了普拉多博物馆。那时西班牙刚刚摆脱法国的殖民统治，西班牙的君主便决定资助博物馆的建设。正是这一点使普拉多博物馆与众不同起来。虽然在社会、政治和经济等各个方面都还是一个风雨飘摇的时代，但是对美术的热爱与美术爱好者的热情却孕育出了普拉多博物馆。

普拉多博物馆大致可以分为两个部分，即19世纪建立的主馆及后来重建的赫洛尼莫斯馆。19世纪建立的主馆在现代远远不能满足作品的展示及游客、藏库和研究等需要的空间，于是美术馆便决定向它的后山，也就是赫洛尼莫斯教堂方向扩建一下，新建筑的顶端就是教堂以前的庭院。原建筑依旧用作展示厅，新建筑则用作各种特别展，以及咖啡厅、餐厅，还有为公众开设的各种教育空间及小规模的音乐会演奏的礼堂。





赫洛尼莫斯教堂的入口。现在，教堂的庭院已经成了普拉多博物馆的一部分

同欧洲其他美术馆一样，普拉多博物馆也是从0层（即中国的1层）开始。

本书按照当地的标记方式0、1、2层来表示。美术馆内部的指南与手册也是按照欧洲的方式表示的，所以在本书中用欧洲方式表示更方便。参观普拉多博物馆这种规模宏大的美术馆时，迷路可以说是家常便饭。但是实际上，在这个宏伟的建筑中，作品的展示是有一定的节奏的。平时，我们若想听懂雷鬼音乐，需要把身体融入雷鬼的节奏之中，在美术馆也是一样，我们只需要把身体融入美术馆的节奏之中，就可以感受到它的美妙。此时对我们帮助最大的就是美术馆制作的宣传册了。

宣传册里不仅有整体建筑的指南，还很贴心地用不同的颜色将不同区域、不同国家的展示品标记出来。当然，在宣传册中还可以一目了然地看到那些名作的展示区。更重要的是，根据宣传册寻找咖啡厅、洗手间、书店及纪念品商店，也可以让你变得轻车熟路起来。



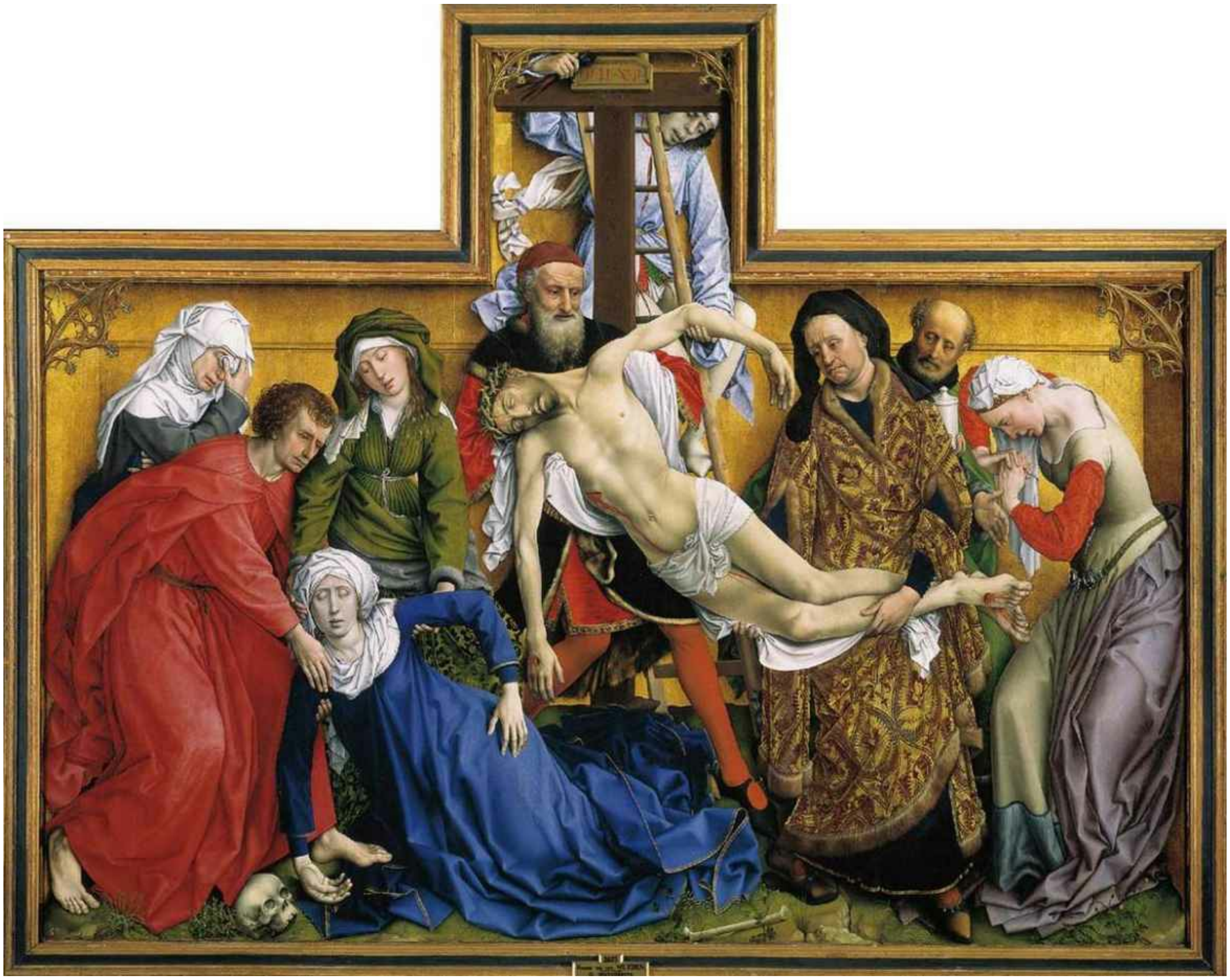
罗吉尔·凡·德尔·维登

《下十字架》

约1435年，木版油画，220cm×262cm

在一个没有太多游客的悠闲下午，站在美术馆某个角落的安静房间里，独自与历经数百年的佳作对视时，会有一种这幅画仿佛完全属于自己的莫名欣喜。假如你想享受一下这种感觉，建议你下午3点到6点去参观普拉多博物馆。大部分团体游客会选择在清晨来欣赏一圈，然后出去吃午饭（西班牙的午饭时间是下午2点到3点，如果12点的时候去餐厅，你会发现厨房长大多还没有上班），还有一部分人则会为了享受下午的免费时间而选择在6点以后前来，所以下午3点到6点是比较安静的。

《下十字架》便是让我一见倾心、指引我再次来到马德里的那幅画作。耶稣在十字架上逝去的时候，十二门徒中只有约翰在他的身边，其他人都因为恐惧而躲藏了起来，画中最左边穿红衣的男子便是约翰。除了约翰之外，画中还有圣母马利亚、抹大拉的马利亚、几名追随耶稣的女性，以及把耶稣从十字架上卸下来，并为他举行葬礼的尼哥底母、雅各等人。



罗吉尔·凡·德尔·维登/《下十字架》(El Descendimiento)

我们试着把镜头再拉近一些。马利亚眼睁睁地看着自己的儿子承受了所有羞辱和苦痛，在儿子死去之后终于抑制不住悲痛，哭晕在地，脸色甚至比死去的儿子还要苍白。约翰哭红了双眼，把耶稣从十字架上放下来的人眉头紧锁，而十字架下边的人的悲伤则从我们的手指间流泻而过。



《下十字架》中圣母马利亚的表情

罗吉尔·凡·德尔·维登是最擅长表达人物感情的画家之一。或许现在大家都理所当然地把画当成表达人物感情的方式，但是在原本的基督教绘画中，十字架上的耶稣大多以睁大双眼，或是如同神人般感受不到任何苦痛的形象呈现出来。后来画家才把焦点放在耶稣被钉在十字架上时痛苦的模样，以及看到耶稣受难时圣母马利亚心碎的场景上。

其中罗吉尔·凡·德尔·维登的表现方式既玄妙又干练，看着看着，画中人物的悲痛就在不知不觉中浸染到了我的心间。在为鲜明的色彩与美丽的服饰感动的同时，我也为他们的悲伤而感到动容。

能与主人公的悲伤产生共鸣，不仅仅因为他们脸上生动的表情与泪

水，更与作品的构图有极大的关系。比起画幅的面积，人物占的空间非常巨大，把一个狭小的空间填满了人物形象，好似这件事情就发生在眼前，发生在触手可及的地方，如同坐在剧场的最前排看舞台上表演的一场悲情戏而被感染一样。

罗吉尔·凡·德尔·维登是佛兰德斯的画家。佛兰德斯大概位于现在的比利时，它在西方美术史上始终占有一席之地，是因为那里是油画的诞生地。在古时，没有像现在这样已经制成的颜料管或者颜料桶，都是画家自己制作颜料。所以带有颜色的植物、石头、泥土，甚至晒干的昆虫等都是制作颜料的原料。把这些原料磨成细粉（也就是染料），再混合上某种东西，就可以作画了。混合上的“某种东西”可能是化到水里的石灰（湿壁画法），也可能是蛋黄或蛋清（蛋彩画法），把油与染料混合创作出来的画便是油画。创作油画时，可以涂上层层的颜料而使画作呈现出自然的层次，后期也可以进行修改。颜料浓度的调节变得简单起来，描绘也变得细致起来。佛兰德斯地区的画作大多表现出了这样的特征。

接下来，我们把镜头转向画作的细节。一丝一根的头发、一针一线的衣服、防止头巾掉落而戴上的发卡、脸上的皱纹、手背上的青筋等无一不刻画得细致入微，即使用放大镜来仔细观摩也毫不逊色。

普拉多博物馆内藏有佛兰德斯地区的大量画作。大家可能会对这个事实感到有些惊讶，毕竟在地理位置上，佛兰德斯与西班牙有一定的距离。但是如果稍微研究一下他们的历史，便可以理解前因后果了。在历史上，西班牙与佛兰德斯之间已经有频繁的贸易往来。西班牙的羊毛售卖到佛兰德斯，佛兰德斯的布与衣物售卖到西班牙，但是两国之间的贸易并没有局限于羊毛与衣物。随着交往的频繁，佛兰德斯地区的油画以及油画画家也大量涌入了西班牙。特别是1492年统一西班牙的斐迪南二世（FernandoⅡ）时期，皇室热衷于收集佛兰德斯的画作。受查理五世（既是西班牙的君主，又是神圣罗马帝国的皇帝，祖母是佛兰德斯人，在佛兰德斯出生和长大）的影响，在西班牙王室的藏品中，佛兰德斯的

画作占了很大一部分。



《下十字架》中的伤口部分

现在，我们把视线重新投向画作。约翰的脚下有一个骷髅。在西方绘画中，当骷髅出现的时候，大多意味着“记住你终有一死”（Memento mori），但是，这幅画的含义有所不同。首先，耶稣被钉在十字架上的山坡的名字是各各他（Golgotha），也就是骷髅山的意思。其次，人们坚信耶稣十字架位于亚当坟墓的上方，换句话说，画中的骷髅指的是亚当的骷髅。亚当作为世上第一个人类，亦是人类的代表，因此画中的骷髅象征着耶稣为了破除亚当犯下的罪恶而被钉死在十字架上。是不是有些深奥？就算不知道这些，也不会影响欣赏这幅画的感觉，画中人物的

衣服以及鲜明的色彩足以让你沉醉其中了，所以放下那些不必要的担心，一起来欣赏画作吧。



《下十字架》中脚底的骸骨部分

弗拉·安杰利科

《天使报喜》

约1426年，木版蛋彩画，194cm×194cm

美术总是在无声地诉说着故事，有可能是画家的故事，也有可能是订购者的故事。在欧洲文盲率极高的那个年代，教会如果想传达《圣经》的内容，视觉艺术当然是最有效的方法。

但是不知道从什么时候开始，除了《圣经》的内容及教会传教的内容外，大家开始思考如何才能将事物更有质感、更鲜活地展示出来，如何才能把三维空间展现在二维平面上。针对这一问题，画家开始进行一系列尝试，于是空间的立体感以及人体的丰满度以完整的形态呈现在了人们的眼前。这个时期就是我们通常所说的“文艺复兴时期”。画家弗拉·安杰利科（Fra Angelico，1378—1455）就是这种画法的代表性人物。“弗拉”（Fra）在意大利语中是“修士”的意思，所以他既是修士又是画家。



弗拉·安杰利科/《天使报喜》（La Anunciaci ó n）



《天使报喜》中的鸽子

“天使报喜”指的是大天使加百列向圣母马利亚告知她将受圣灵感孕而生下耶稣。大天使加百列到圣母马利亚家的时候，圣母马利亚正在读《圣经》（她膝盖的上方放着一本小册子）。天使告诉她，她将生下耶稣。圣母马利亚那时还是处女，所以听到这个消息时震惊至极，但是最后她双手聚于胸前，表示她接受了上帝的旨意。在她决定接受旨意的瞬间，神灵出现，让她孕有了耶稣。在画作的左上角可以看到上帝的手，以及上帝如同掌风一样射向圣母马利亚的光。光的中间有一只白鸽。神灵并不是肉眼可以看到的存在，所以这里借用白鸽象征神灵的出现。

圣母马利亚家的房子有几根石柱，但是越往后看上去越小，这是远近法。两个以上的事物放在不同的位置上时，会把前边的事物画得看上去比较大，后边的画得看上去比较小，也就是根据看到的感觉来作画。也许现在大家会认为这是理所当然的，但是在历史上有很长一段时间，在画作上画得最大的事物，并非是最近的或者感官上最大的事物，而是最重要的人或者事物。意大利佛罗伦萨用远近法作画的时候，其他地区还固守着“把最重要的事物画得最大”这一画法。对同一个事物的前边与

后边表现出不同大小的方法称为短缩法。圣母马利亚膝盖的部分比臀部往前倾斜，以及房间内长椅的形态都是采用了这种画法。

弗拉·安杰利科不仅擅长远近法及短缩法，还通过对圣母马利亚及天使加百列面部及颈部柔和的阴影，以及腮颊淡红的处理使画作变得更加栩栩如生、饱满丰富。

这幅画作是在木板上用蛋彩（用蛋黄或蛋清调和颜料）创作而成的。木板这种材料时间越长会越干燥，体积也会变得越来越小，所以为了在木板上作画，必须把木板煮过后干燥十年以上。当时尚没有画布，而且也没有这么大的木板，所以将几块木板拼在一起后，蒙上一层布，然后进行特殊工艺处理，最大限度地使表面变得光滑，为作画做好准备。

吃煎蛋的时候，若是蛋黄没有煎熟，就很容易粘在盘子上，如果不马上清洗的话，会很难洗下来。蛋彩画也是如此，用蛋彩画的画很快就会变干，一旦变干就不容易掉下来，所以比较坚固，但同时也无法再次上色，所以不能修改。因此只有画技极为熟练，如行云流水一般，才能够用蛋彩作画。

在这幅作品中，圣母马利亚及天使加百列的光环，以及加百列后面出现的光、神灵发出的光束等都是用金色来表现的，但它们不是金色的颜料，而是真的金子，是把金币均匀地磨成金粉以后涂上去的。据说那时候有专门把金币磨成金粉的匠人。因此在那个时代，画技是否高明、构造是否有新意都是衡量一幅画价值的标准，但是有些作品仅仅是画作表面所使用的物质的价值也是非常高的。除了金子，圣母马利亚裙子上的蓝色也是通过把天青石磨成粉涂在画作上后所呈现出的颜色。因为天青石的价值与宝石不相上下，所以这种高贵的蓝色颜料无法随意使用，只有在画圣母马利亚时才会偶尔用到。

房子外面草丛茂盛的庭院里有一名女子和一名男子，他们是人类的第一对男女——亚当与夏娃。两个人都穿着衣服，所以应该已经吃了上帝再三吩咐不要吃的禁果。吃了禁果的代价就是两个人不可以永生，总

有一天会死去，且只有劳动才能生存，分娩时会经受苦痛，开始懂得羞耻，需要穿衣来遮羞，最后被逐出了伊甸园。

画中的场景便是亚当与夏娃被逐出伊甸园的场面。但是，亚当与夏娃生活的时代与圣母马利亚感孕耶稣的时代在历史上不是相差了数千年吗？

风马牛不相及的两个场景在同一幅画中登场，是有着深刻的意义的。亚当与夏娃是人类的第一个男人和女人，上帝通过神灵把自己的孩子下放到人间，通过牺牲自己来清洗人类所犯下的罪恶，所以这幅画可以说承载了基督教中的重要信息。名为“天使报喜”的画作不仅在普拉多博物馆，基本上在整个欧洲的博物馆里都能见到。因为它蕴含了教会认为非常重要的信息，所以才会被反复创作。

在这幅作品的下方，有一排如同漫画一样微小的画作。在祭坛下方画的这些微小的画作被称为“附饰画”（predella），主要用来对画作中的主人公进行补充说明。这幅画作的主人公是圣母马利亚，所以这里的附饰画讲述了圣母马利亚的一生。

我们先来看一下附饰画中最左边的画作。画作中房间内的场景是圣母马利亚出生的瞬间，旁边是她跟约瑟订婚的场面。事实上，她跟她的丈夫约瑟是如何相遇、如何结婚的，在《圣经》中并没有记载。关于约瑟的记录，也仅限于他是某人的后人，是一名木匠、一个诚实的人。但是仅靠《圣经》的内容无法把所有细节一一书写下来，所以人们会参考“外典”的内容。

外典的作用跟《圣经》差不多，但是在教会里并没有得到如同《圣经》般的认可。所以，外典中的野史及传说比较多。比如说，约瑟成为圣母马利亚丈夫的过程在外典中就有相关记载。

圣母马利亚到了适婚年龄后，周围的人都开始好奇从小就与众不同的她会与什么样的人成婚。于是村里的司祭宣布：“若想跟马利亚结婚，就拿一根枯枝到教堂前集合，奇迹会发生在最合适的人身上，他手

中枯枝上会重新开出鲜花。”整个村子都沸腾了，所有青年都拿着一根枯枝站在教堂前虔诚地祈祷着，但是过了很长时间也没有发生奇迹。就在大家手足无措的时候，比其他候选人都要年长的约瑟手中所拿的枯枝开出了鲜花。

于是，约瑟成了马利亚未来的丈夫。在马利亚与约瑟正要牵手的一瞬间，一个被淘汰的青年愤怒地用自己的腿将枯枝折弯。这一场面被记录在了外典里，给稍显严肃的宗教画增添了几分生气。

马利亚与约瑟订婚后尚未成亲时，就出现了《天使报喜》中描绘的场景：天使加百列出现，马利亚感孕。知道马利亚怀孕的约瑟非常善良，并没有打算公开这件事，而是希望暗中与马利亚解除婚约。此时上帝的天使出现在约瑟的梦中，对他说：“这都是上帝的旨意，忍受着生活下去吧。”所以约瑟既是家庭的守护神，也是忍耐的象征。在古人眼里，明明知道儿子不是自己亲生的，还能把他抚养成人，可不是一般的耐心能做到的。



《天使报喜》中附饰画的三张图



仔细看这幅附饰画，会发现约瑟基本上是个秃头，而且发丝灰白。其实不只是弗拉·安杰利科的这幅作品，在大部分西方绘画中，约瑟都是以爷爷的形象出现，这主要是为了从侧面证明马利亚怀孕时是处女，离世时还是处女这一事实。一辈子都不识男人滋味的女人却拥有一个年轻力壮、身体健康、玉树临风的丈夫，不论心性多么坚定，都很难保持贞洁吧，就算是马利亚也会让人难以相信的。所以，约瑟在大部分作品中都被赋予了（不能行男子之事的）爷爷的形象。

接下来的附饰画依次是怀孕后的马利亚去拜见施洗者约翰的母亲伊利莎白的场面、耶稣出生在马厩中的场面、耶稣在圣殿前奉献的场面，最后则是时间逝去、马利亚离世的场面。在过去，如果在画幅上看到像马利亚这样板板正正的躺姿，人们就会理所当然地理解为“这个人去世了”。如果想要画睡姿或者休息时的躺姿的话，则会把人画成侧躺，如同现在我们在客厅里倚着靠垫躺着看电视时，会习惯性地用胳膊撑着一侧。



《天使报喜》中附饰画的两张图

后背紧贴着床躺着的是死去的人，侧躺着的是活着的人，年轻女人与长着翅膀的年轻人之间有白鸽则是天使报喜的场面，这种约定俗成的东西叫作图解（iconography）。具体来说，就是同一个时代、同一个地区的人约定好的一些规则。现在的我们生活在不同的时代、不同的地区，所以如果不是专门学过基督教绘画的图解或者有高人给解释，是很难理解的，但是生活在15世纪佛罗伦萨的人基本上都能看懂这幅画的意思。因为宗教画最初的目的就是为了传递信息，而为了实现这个目标，只能选择用简单明了的方式去作画。

图解在现在也是存在的，只不过比较容易被大家忽略而已。例如，一名身材健壮的西方男子把内裤穿在裤子外边，胸前的五角星内写了一个S，披着披风站在地上。一提到这些信息，我们会想到谁呢？想都不用想，答案就浮现在脑海之中，那便是“超人”。可能没有看过这个电影的人都知道那是超人。但是如果再过500年，偶尔有人看到超人的画像想知道他是谁的话，就只能通过学习20世纪30年代到21世纪初的文化才能找到答案了。

所以我们现在看到意大利15世纪的画作感到困惑不解，是很正常的，只是因为不懂图解。若想要真正理解西方绘画，就只能先去学习图解，而图解内容大部分来源于基督教或者希腊罗马神话。因此，对于“我去欧洲旅行的时候想去参观美术馆，但是又什么都不懂，应该从

什么书开始看起呢”这种初级者的问题，答案就在《圣经》或者希腊罗马神话中。当然，再读一些历史书就更好了。

阿尔布雷希特·丢勒

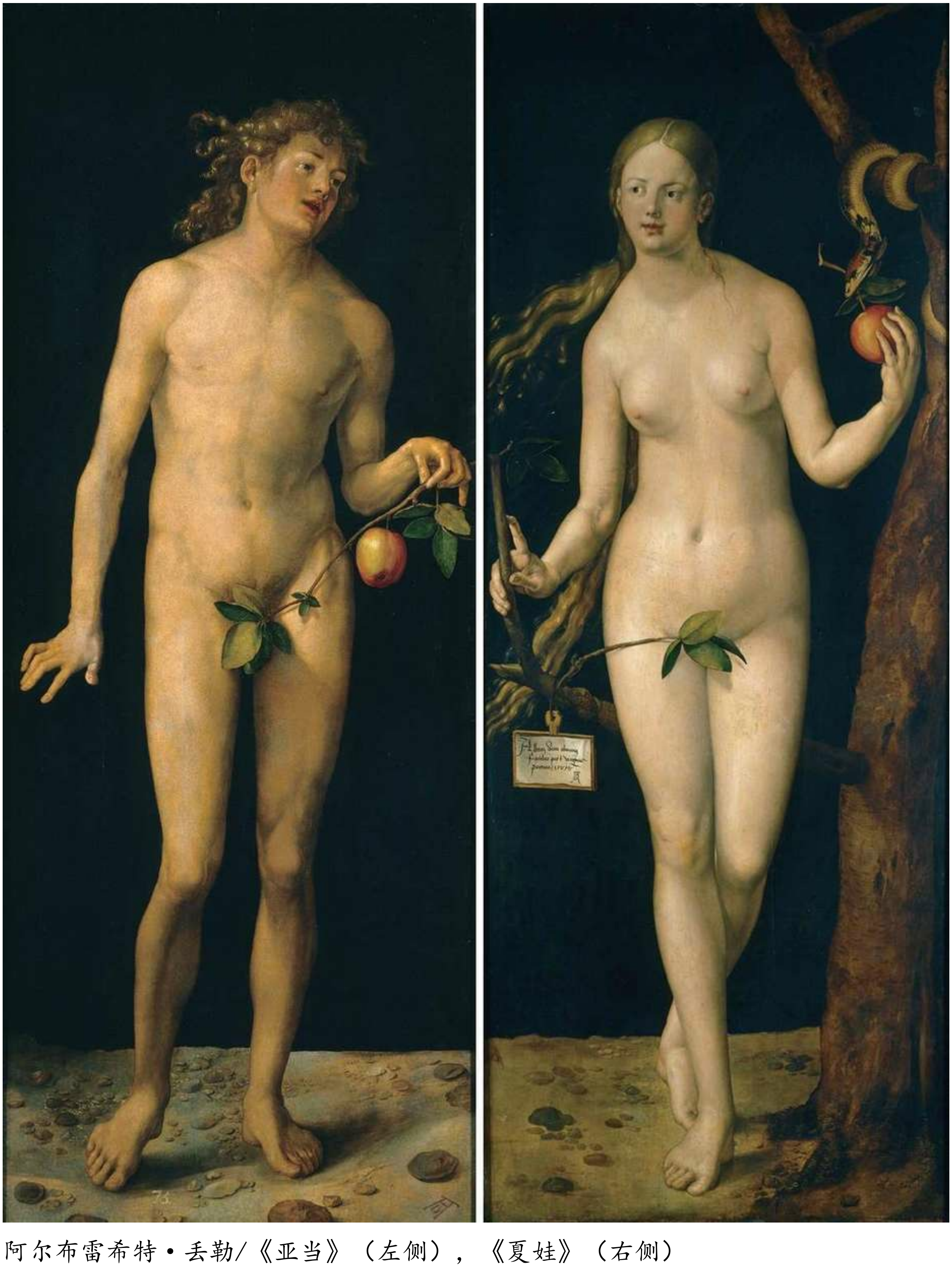
《亚当》/《夏娃》

1507年，木版油画，《亚当》，209cm×81cm，《夏娃》，209cm×80cm

在这幅画作中，有一名男子与一名女子，他们手里各拿着一个苹果，树上的蛇也在把苹果递给他们。看到这里，相信大家已经知道这是亚当与夏娃的图解（这就是图解，没有什么深奥的东西）。亚当拥有黄金比例的身材、卷卷的金发、匀称的肌肉线条，不管从哪个角度看都是美男子。夏娃则是一个有着白皙透亮的皮肤、长长的秀发、丹唇玉齿的女子。不过，夏娃的颈部与肩部有些不太协调，颈部过于纤长，肩部有些耷拉，斜方肌看上去过于粗壮。但是大家都认为这样的颈部与肩部、苍白的皮肤、樱桃般的红唇、宽阔的额头是当时北欧判定美人的标准。

夏娃旁边的树枝上挂了一个小小的牌子，上边写着“阿尔布雷希特·丢勒画于1507年”。那个时期的德国，像丢勒这样能把人体画得既美丽又符合解剖学理论的画家凤毛麟角。那时的丢勒已经去意大利游学过两次，认真学习并且推敲出了意大利文艺复兴中通过超现实的美丽与解剖学的结合精准画出人体的方法。

阿尔布雷希特•丢勒/《亚当》（左侧），《夏娃》（右侧）



阿尔布雷希特•丢勒/《亚当》（左侧），《夏娃》（右侧）

我们再来探讨一下亚当与夏娃的姿势。两个人都踮着脚站着，把重心放到了其中一条腿上，另一条腿的脚后跟微微踮起，发梢随风飘扬，仿佛要向前出发。在我们详细了解这个姿势之前，先来想象一下立正的站姿，两脚并立，身体的重心位于两脚之间，身体就会笔直地站成竖“一”字。但是如果重心放在一条腿上的话，另一条腿的膝盖就会自然而然地弯曲，骨盆也会随之倾斜，整个上身会呈现出一定的弧度，这种姿势叫作“对立”（contraposto）。相比立正，稍微有些倾斜的对立姿势能够更好地展现人体的美丽，因此许多画家都喜欢采用这种方式。而且这种姿势看上去也比立正更自然。其实画躺姿的时候，画家们也更倾向于把一条腿画得有些倾斜，以此来呈现人体更自然的状态。

“为什么一定要画裸体呢？”相信许多人都有这样的疑问。俗话说，“人靠衣装，佛靠金装”，更何况华丽的衣服还可以遮一下肚子上的赘肉，所以很多人都认为穿衣的人体比裸体更有美感。但是古希腊人、古罗马人却认为裸体才是表现人体美丽的最佳方式。正是基于这种观念，大量裸体雕塑才得以流传下来。

意大利文艺复兴时期的大部分雕塑或画作中的人物都有着较好的肌肉线条，身材健壮。曾经有一位个子比较矮小的男同志问我：“意大利男人的身材真的都那么好吗？”当时我刚刚开始学习美术史（说白了就是有点儿无知），也没有见过意大利男人，所以没能犀利地回答这个问题。但是如果现在再有人问的话，我就会很坚定并且肯定地回答：“当然不是。”文艺复兴时期的画家并不是因为当时的人都有这样一副好身材才画成这样，而是因为他们认为有肌肉线条的身材更美丽才这样作画的。丢勒之所以这样画亚当与夏娃，也是因为他觉得这样画出来的男人与女人是最美丽的。

丢勒是在柞栎做的木板上作画的。首先需要把四根横着的长木条粘在一起制作成画板，然后才可以在上边作画。但是随着时间流逝，涂有颜料的正面与没有涂过颜料的背面的伸缩速度是不一样的，这便会导致画板开始变形。虽然在作画之前已经干燥了很久，但是因为木板本身就

很薄（最厚的地方也不过6毫米），再加上时间的力量，弯曲的幅度就会越来越大。但是雪上加霜的是，20世纪，人们曾经尝试用强力胶把它贴在厚实的木板上或者以钉钉子的方式来复原它，这种错误的复原过程导致了极为严重的后果，特别是画亚当的木板，我们用肉眼都能看到上边的横向裂纹。因此普拉多博物馆及盖蒂财团，以及纽约大都会艺术博物馆的复原队一起开展了一场声势浩大的修复工作，以此来修复受损的《亚当》与《夏娃》，所以在很长一段时间里，在展馆中都见不到它们的身影。但是功夫不负有心人，两幅杰作终于在2011年年初重新出现在人们的视线中。

因为经历过比较浩大的修复工作，所以针对这两幅作品的宣传及演讲活动非常多，而且当时为了能够让大家看清作品的背面，美术馆没有把这两幅作品悬挂在墙上，而是放置在了展厅的中间。虽然展示已经过了很久，这些点点滴滴依旧让我记忆犹新。现在，这两幅佳作又重新被挂到了墙上。这两幅作品的修复过程也极为复杂。首先采用最新型的技术把在之前修复过程中误贴的木料及钉子除去，再把画板最大限度地抻平（现在仔细看的话，作品的底端还有一丝弯曲）。为了不重复过去的错误，复原专家们甚至把17世纪鲁本斯作品画框上不影响构造的木料取下来用作修复这幅作品的内部辅助品。

不管美术馆内维持多么合适的温度计湿度，随着时间的变迁，作品仍旧会产生一些细微的变形，所以在修复时，专家们没有把作品固定在坚硬的画框内，而是使用弹簧片结构，这样就算有点儿变形也无伤大雅。同时还重新填补了因木板变形而脱落的色彩，当然使用的也是与16世纪颜料成分相同的颜料。除此之外，在修复过程中还去除了画作表面的污迹以及误涂的色彩。经历了这样的修复过程而再次出现在我们眼前的《亚当》与《夏娃》色彩鲜明、栩栩如生，很难想象它们其实已经经历了500年的岁月。



（左图）20世纪复原专家使用的厚木板（右图）在除去木板后，又用了带有弹簧的支撑物来固定住《亚当》的背面。

希罗尼穆斯·博斯

《人间乐园》

约1500—1505年，木版油画，220cm×389cm

在普拉多博物馆0层，人流量最大的地方大概就是这幅《人间乐园》（*El jardín de las Delicias*）的前边了。因为画幅比较大，所以画作前边的空间比较宽敞，也很难找到一个好的位置来欣赏全景，不过在去近处观摩画作之前，还是有必要先围着画作转一圈。当我们转到两翼后边时，发现上边也有一些图画，也就是说画板的正反面都有画作，而且画板是用合页连接到一起的，所以这幅画作可以自由折叠或者展开。美术馆平时把画作折起来收藏，等特殊的日子或者有典礼的时候才会把画作打开展示。像这幅画作一样，由三块木板粘到一起创作而成的画作叫作“三联画”（triptych）。在教会里，大多只有在周日的时候才会把放在圣堂里的三联画或者多联画（polyptych）打开展示。在木版画中，经常会发现正反面都有画作，所以以后大家可以留心一下，感受捕捉“隐藏画作”的小乐趣。

左翼的画作为我们展现了上帝在伊甸园里为亚当创造夏娃的场景。亚当坐在地上，上帝正抓着刚可以呼吸的夏娃的手；中间最大的画板上有不计其数的男人和女人、各种各样的鸟类及水果等。特别值得我们注意的是，画中的水果不是普通的水果，而是有特殊的象征意义，那便是性的快乐。

前边讲到弗拉·安杰利科的《天使报喜》时，曾提到过“远近法”，也就是说，从视觉上来看，离得越远，看上去越小；离得越近，看上去越大。在文艺复兴时期，通过远近法来作画时，需要一个统一的视角，有点儿类似于我们在学校画静物的感觉。画苹果时，不可以随意移动苹果，也不可以随意更换自己的位置。在焦点透视法（线远近法）的理论体系构建之前，画家们其实已经知道，越是远处的事物看上去越小。

希罗尼穆斯·博斯（Hieronymus Bosch，约1450—1516）采用的就是这种方法。从观者的视角出发，近处之人画得比较大，远处之人画得比较小。我们首先来看一下最前排的人物，画家是从正面的角度来观察并进行创作的。但是，这时有一个问题，以平视的角度作画时，因为近处之人较大，远处之人较小，就会导致前边的人挡住了我们从正面看画的视线，从而使得我们无法看到后边的人物。因此，博斯采用了一种比较复杂的方式来解决这个问题，就是在把远处的人处理得较小的同时，将其画在了画幅的上面。以前的画家们在同一画幅上画许多人时经常采用这种方式。



希罗尼穆斯·博斯/《人间乐园》



《人间乐园》折叠起来的样子

右翼的画幅是地狱。就算不做过多的说明，相信大家也能看得出来这是受罚的画面。不过因为博斯刻画得实在是太新颖精巧了，以至于大部分人的反应不是恐怖，而是惊叹于画家的创意。其实换个角度来想的话，也许正是因为大家都相信地狱的存在，却没有人真的见过地狱，才

能无穷无尽地发挥自己的创意吧。特别是对于博斯这样一只脚在中世纪，一只脚踏入文艺复兴时期的人来说，具有中世纪人丰富而新奇的创意并不是一件值得大惊小怪的事情。

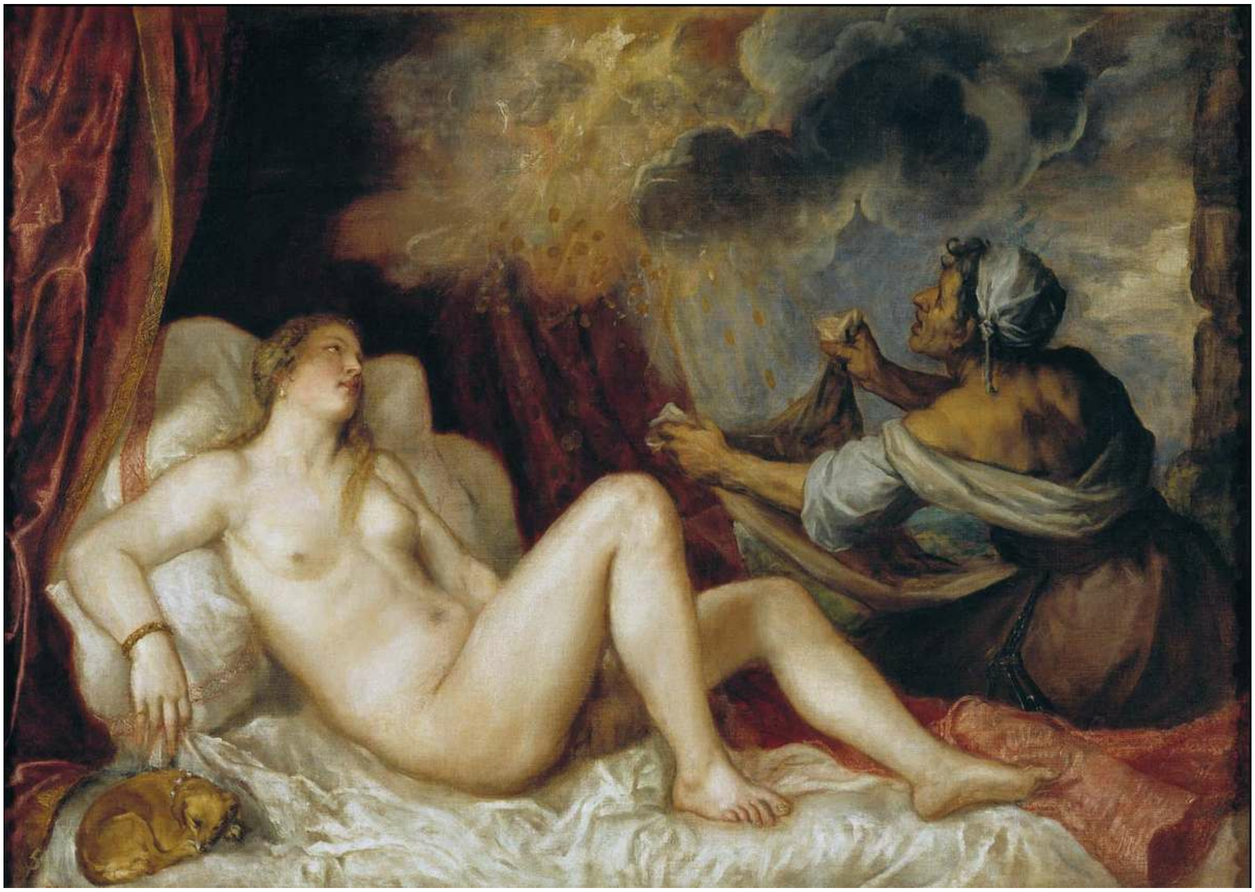
退一万步来说，就算是不了解文艺复兴时期的远近法或者中世纪的创作方式，这幅画也足以吸引人们的眼球。鲜明绮丽的色彩填满了整个画作，丰富多彩的人物及动植物的形象让人百看不厌。在单一型美术馆中，普拉多博物馆是拥有博斯藏品最多的美术馆，所以希望大家在尽情地欣赏《人间乐园》的同时，也不要错过博斯的其他佳作。

提香·韦切利奥

《达娜厄沐浴黄金雨》

1553年，帆布油画，129.8cm×181.2cm

现在，我们去普拉多博物馆1层逛一下。如果说世界上有一个地方能比威尼斯更经济实惠（在威尼斯，那些有名的作品分散于各地的教会或者规模不大不小的美术馆中，因此需要多次支付门票费用），却更系统地（蒂齐亚诺、韦罗内塞、丁托列托以及虽然不是威尼斯人但却是威尼斯文艺复兴美术最忠实的继承者——埃尔·格列柯）欣赏到威尼斯文艺复兴时期作品的话，那就非普拉多博物馆莫属了。从西班牙的君主，也就是神圣罗马帝国皇帝查理五世（在西班牙，更多人称他卡洛斯一世，但是因为皇帝比君主的地位更崇高，所以这里采用了皇帝的封号，也就是查理五世）开始，到他的儿子腓力二世时期，提香·韦切利奥（Tiziano Vecellio，约1488—1576）虽然从没有去过西班牙，但在当时的西班牙却是名副其实的最重要的画家。



提香·韦切利奥/《达娜厄沐浴黄金雨》（Dánae recibiendo la lluvia de oro）

请大家先跟我一起回想一下在0层看到的凡·德尔·维登的《下十字架》吧。就算用放大镜仔细观察，也看不到一点儿面料松散的感觉，更找不到一丝杂乱的头发，皮肤则越看越觉得像瓷器一样光滑细腻。人的眼睛会像显微镜一样观察那么细致吗？答案当然是否定的。在距离5米左右的地方，人们就没法看清楚别人所穿毛衣的纹路了。虽然看不清楚毛衣的编织法，但是我们可以通过肉眼分辨他是否穿着毛衣，以及毛衣的颜色，还有毛衣的材质是光滑的丝线还是松软的毛线。就算看不清坐在餐桌对面之人的每一根发丝，却能分辨出他的发质如何。提香正是通过这种看待物体的方式来作画的。站在作品近处来观赏时觉得好像有一些灰白，但是向后退一步来观赏时，就会发现头发与衣料确实是这个样子。提香的这种作画方式不仅对丁托列托、韦罗内塞等威尼斯画家，也对埃尔·格列柯、戈雅甚至印象主义的画作产生了重要的影响。

呈现在我们面前的这个女子叫达娜厄，是希腊罗马神话中的人物。达娜厄的父亲是阿戈斯的君主阿克里西俄斯（Acrisius）。一天，阿克里西俄斯收到了一个神谕，预言自己会死在达娜厄的儿子（也就是自己的外孙子）手里。为了从根源上避免自己遭遇不幸，他便把女儿锁在了塔里，杜绝达娜厄见到男人的机会。但是有一天，朱庇特（希腊神话中的宙斯）在路过时看到了达娜厄，并对她一见钟情。于是，化身为黄金雨的朱庇特与达娜厄相遇了。提香在画作中把黄金雨幻化成了扁圆的金币模样。不久之后，朱庇特与达娜厄的儿子珀尔修斯（Perseus）出生了。达娜厄的父亲将他们母子装进箱子后扔进了大海。虽然历尽千辛万苦，但是珀尔修斯最后还是健康地长大了。旅途中的他参加了一次掷铁饼比赛。但是，不幸还是发生了，他掷出的铁饼砸中了坐在观众席上的阿克里西俄斯，也就是他的外祖父。神谕兑现，阿克里西俄斯最终还是死在了自己的外孙子手里。

画中有一个人物特别值得我们注意，她出现在了画作里，但不是神话中的人物，她就是达娜厄旁边的老妪。因为她有着粗壮的肌肉线条，经常被质疑为男子，但是事实上却是一名老妪。提香为什么要把神话中并不存在的人画进去呢？大概是为了通过描绘她松弛的皮肤、满脸的皱纹，以及在这个神圣的时刻用围裙去接钱的鲁莽行为来衬托达娜厄的青春美貌吧。用丑陋去衬托美丽是提香作画的一个技巧，不过提香很风趣，让几枚金币掉进了老妪的围裙中。

提香·韦切利奥

《维纳斯与阿多尼斯》

1554年，帆布油画，186cm×207cm

这幅作品中的女子与男子分别是爱与美的女神维纳斯与她的恋人阿多尼斯。维纳斯与年轻俊美的猎人阿多尼斯相爱后，得知阿多尼斯将在接下来的狩猎中失去性命。这幅作品中的维纳斯正在拼命挽留即将去狩猎的阿多尼斯，但阿多尼斯只是一个看不到预言的平凡猎人，而且作为血气方刚的年轻人，他没有听从爱人的挽留，坚持去狩猎，最终死于这场狩猎之中。

我们在画中还可以找到丘比特的身影。既是维纳斯的儿子又是爱神的丘比特正在维纳斯与阿多尼斯后方的树下酣睡，他的弓与箭就挂在不远处的树上。一般情况下，出现在相爱之人面前的丘比特都是在空中飞旋，然后射出爱神之箭，但是在这幅画中，丘比特却在闭着双眼沉睡，这也预示了维纳斯与阿多尼斯的爱情注定要在不久的将来结束。



提香・韦切利奥/《维纳斯与阿多尼斯》（Venus y Adonis）

这对恋人身后的绿树、草地、蓝天、云朵等背景也值得我们驻留一下视线。纵贯美术史，会发现提香之前的画家，几乎没有这样对背景也精心雕琢的人，也没有如此自然地描绘风景的人。因为背景仅仅是背景（不是主人公），所以大多数只是形式上画一下或者画得太过刻意。但是提香却以超乎常人的天才画技把云朵、草地以及树木画得栩栩如生。

说到提香的天才及伟大，有件逸事不能不提。相传，查理五世在去提香画室的时候，曾经亲手为提香捡过画笔。其实就算这件逸事不是真

的，“画家中的皇帝”这个头衔对提香来说也绝对称得上名副其实。皇帝、国王、贵族、高层的神职人员等当时所有当权者都曾跟提香求过肖像画，提香对色彩的表现方式及风景描绘技巧都对后世的画家产生了重要影响。

卡拉瓦乔

《大卫和歌利亚》

约1600年，帆布油画，110.4cm×91.3cm

这幅画作的画家是米开朗基罗·梅里西·达·卡拉瓦乔（Michelangelo Merisi da Caravaggio，1573—1610），但因其出生在意大利米兰附近一个名叫卡拉瓦乔的地区，大家又把他称作“卡拉瓦乔”。其实这种称呼方式在艺术家中并不是特例，而是经常可见。他在米兰学习过绘画，之后也曾在罗马游学，但是因为粗暴的性格，曾卷入口舌是非，最后甚至因为卷入人命官司而被迫离开罗马，开始流亡。不过这并没有影响到他的人气，不管逃往哪里，他依旧会收到订单。不幸的是，最后他虽然因教皇的赦免而得以重归罗马，却在乘船归来的途中，死在了埃尔科莱港口。

卡拉瓦乔的作品在他在世的时候就已经对其他画家产生了巨大的影响，以至于他的名声都传到了阿尔卑斯山以北。那么，他的作品到底有着怎样的魅力，让那个时代的人为之疯狂，让现代的我们依然心动不已呢？



卡拉瓦乔/《大卫和歌利亚》（David vencedor de Goliat）

我们先来看一下眼前的这幅作品吧。这是《旧约》中的一个场景。

在以色列民族战争时，敌方中有一个名为歌利亚的名将，不仅是出色的将军，而且还是非常有名的巨人，所有人都为不知如何阻拦他的进攻而苦恼不已。这时，还是一个牧童的大卫，仅凭一腔热血，手拿五块石子和甩石的机弦就去找歌利亚挑战了。大卫先把石子包在宽大的皮绳里，然后对折皮绳，用手抓住皮绳的两端，在头顶用力地旋转，最后突然放开绳子的一端，使石头飞速旋转了出去，大卫的弹弓命中了歌利亚的额头。歌利亚晕死了之后，大卫走向歌利亚，拔出腰间的刀，砍下了歌利亚的头颅。画中的大卫正在用绳子去捆绑歌利亚的头颅。在古代的战争中，高举敌将的头颅，可以使敌军士气崩溃、四处逃散，己方不战而胜。有没有闻到一丝血液的味道？也许大家会感到有点儿困惑，这个场景的主人公明明是大卫，但是他的脸庞却被遮在了阴影之中，看不清楚。事实上，到目前为止，我们看到的作品中并没有这样模糊的主人公，亦没有这样漆黑的背景。因为卡拉瓦乔之前的画家创作的画作大多讲究光线的均匀，只有主人公与背景呈现出平衡的光线才是佳作。

但是卡拉瓦乔采用了不同的打光方式，他先把画中人物置于漆黑的舞台剧背景中，再把聚光灯直接打在主人公的身上，同时根据自己的需要调整打光的角度，把强光直射在弯着腰的大卫的肩膀上，使得大卫身体一侧的手和腿上的光线更强烈。如果觉得有点儿抽象，不妨想象一下在话剧舞台上，聚光灯照在弯着腰的演员身上的场景，它与这幅画呈现出来的效果是一样的。虽然现在的我们对室内的日光灯、街边的霓虹灯以及相机的闪光灯、电影的照明灯等人工照明所营造的感觉已经非常熟悉了，但是400年前的人们第一次看到卡拉瓦乔的作品时怎会不感到震撼和新奇呢？那个时候能称得上人工照明的东西不过是蜡烛之类的而已，于是卡拉瓦乔作品中呈现的强烈的黑暗以及耀眼的光线形成了极致的对比，强烈冲击了人们的视线，而极致的光又会诱发极致的感情，所以当我们站在他的作品前时，就会感觉灵魂好似被吸进去了一样，怎么也挪不开脚步，移不开视线。这种把暗光与亮光鲜明对照出来的方式叫作明暗法。明暗法在17世纪的欧洲广泛流行了起来。

我们都知道这是大卫杀死敌将的瞬间，但是他脸上的表情一点儿都

不像刚刚完成了一件伟大的事情，而是非常淡然冷静，甚至还带着稚气，这正是一个不满15岁的孩子的模样。他的手脚都细嫩无比，好似没有干过重活一样，而且他的脚比歌利亚的拳头还要小，整个人显示出了一种柔弱之美。强健的败者与柔弱的胜者形成了鲜明的对比，使这幅画变得更立体。歌利亚毫无生气的眼睛、额头的皱纹以及被石子打中的伤口、无力而微张的嘴唇逼真而又写实地映入我们的眼帘，有的人甚至把歌利亚的脸庞称作卡拉瓦乔的自画像。除此之外，还有些小的细节也值得注意。例如，画家把死人的头颅放在与观者最近的位置上，这也在某种程度上加强了作品的刺激感。

埃尔·格列柯

《三位一体》

1577—1579年，帆布油画，300cm×179cm

埃尔·格列柯（EI Greco，1541—1614）出生在希腊克里特岛，原名为多米尼柯·狄奥托科普洛（Doménikos Theotokópoulos），在故乡学有所成后，以宗教画画家的身份开始活跃于画坛。

当时的克里特岛是威尼斯的殖民地，这位年轻而且野心勃勃的克里特画家移居威尼斯，成了威尼斯画派巨匠提香的弟子。从那时起，大家都开始称他为埃尔·格列柯（意大利语中“希腊人”的意思）。后来在西班牙的时候，他又把名字中的冠词换成了西班牙语，于是他正式成了“埃尔·格列柯”。虽然他在威尼斯的时间不算长，但是那段经历对他的西欧画风产生了决定性的影响。之后他在罗马度过了几年的时光，最后移居至西班牙的托莱多，直至过世。埃尔·格列柯具有出众的素描能力及受米开朗琪罗影响而掌握的人体表现力，但是他最出色的，还是从提香那里学来的色彩表现力。



埃尔·格列柯/《三位一体》（La Trinidad）

托莱多位于西班牙首都马德里的近郊，是一个颇具古风的城市。现在，去马德里的游客虽然也会顺便去一趟托莱多，但是在埃尔·格列柯移居西班牙的时候，托莱多才是西班牙中部地区社会、宗教、文化和艺术的中心。1561年，腓力二世把西班牙的首都从托莱多移至马德里，但是马德里在成为首都之前，只不过是一个小村落。事实上，当时首都的概念不像现在这样是某个固定的城市，而基本是君主在哪里，首都就在哪里。神圣罗马帝国皇帝、西班牙国王查理五世喜欢游弋于西班牙、德国、波兰和比利时等领土之间，以此来确保自己的统治权，但是他的儿子腓力二世正好与之相反，其治下的西班牙王国包括除德国以外的既有领土（查理五世的神圣罗马帝国由查理的弟弟继承了）、美洲大陆，以及亚洲的菲律宾（西班牙语称之为Philippi，意为“腓力的领土”），比任何时候都辽阔，延伸得更遥远。

因为性格原因再加上领土的扩张，腓力二世每天把自己关在埃斯科里亚尔宫这所自己建造的宫殿里处理政事，几乎不出门。虽然这有点儿令人匪夷所思，但是因为疆域太辽阔，让他亲自穿梭于各个领土之间进行统治有些不太现实，只能派使臣前往殖民地，再让他们用书面材料来汇报殖民地发生的事情，因此腓力二世每天需要埋首众多公文之中。西班牙的官制也是从这里开始的。突然变复杂的生活使得位于塔霍河与城郭之间的托莱多再也无法满足腓力二世的需求，而此时被选中的城市便是马德里。它被选为首都，并不是偶然的，首先它位于卡斯蒂尔的中心地区，有从附近山脉上顺流而下的丰富河水。而且它虽是一座古老的城市，却没有顽固的贵族势力，这些因素成就了今天的马德里。不过与巴塞罗那、塞维利亚、格拉纳达等西班牙其他城市以及欧洲的诸多城市相比，马德里并不是一座有着浓厚古风的城市，或许就是因为它成为城市的时间并不算长。可能许多游客到现在还不知道，马德里的正式名称并不是马德里市，虽然它的地位在欧洲可以位列前三，并且是西班牙为数不多仍然保持发展势头的城市之一，但是它正式的名称是“Villa de

Madrid"，也就是马德里镇。

埃尔·格列柯到达西班牙的时候，马德里刚刚成为首都，只是一个很小的镇，托莱多依旧是卡斯蒂尔的中心。

但这并不是说埃尔·格列柯一开始就决定定居托莱多，那时的他想要留在马德里。当时腓力二世为了点缀埃斯科里亚尔宫，正在积极寻找关于圣莫里斯的画作。埃尔·格列柯听说后，心怀成为宫廷画家的梦想，特意创作了《圣莫里斯的殉教》这幅作品。不过遗憾的是，腓力二世并不喜欢埃尔·格列柯的作品。莫里斯是基督教被禁时期的罗马军官，他不顾外部要求放弃基督教的压力，说服了自己的同僚，坚持了自己的信仰，最后被斩首，殉教而亡。埃尔·格列柯把莫里斯说服军人的场景放至最大，把莫里斯被斩首的场面当作背景，因为他认为比起殉教，坚持信仰并说服他人的行为更有价值、更重要。不过，受古典风影响的腓力二世觉得斩首的场面更重要，于是他要求将刻画斩首场景的画作放至最显眼的位置，而把埃尔·格列柯的作品挂在了角落里。当然它现在已经成了埃斯科里亚尔宫的经典藏品，从马德里市内乘公交车前往埃斯科里亚尔宫，大概只需要1个小时左右的车程。

从此以后，埃尔·格列柯就彻底放弃了成为腓力二世宫廷画家的想法，彻底移居到了托莱多。但失之东隅，收之桑榆，移居托莱多后的他与当地知识分子不断交流的姿态，以及意大利游学的经历赢得了大家的认可，当时的教会、修道院以及贵族等纷纷前来订画。或许正是因为当时没有成为宫廷画家，所以他的画风才能够更加自由奔放。再加上当时西班牙的画风受佛兰德斯的影响比较大，所以具有威尼斯画风的埃尔·格列柯成了托莱多当地人争相关心的对象。

《三位一体》是埃尔·格列柯刚移居至托莱多时的画作，所以可以说是他初期的作品之一。圣父从后面扶着死去的耶稣，象征圣灵的白鸽在他们的头顶盘旋。这幅画讲述的是基督教理中圣父、圣子、白鸽（圣灵）"三位一体"的内容。

看到这幅作品的西班牙人非常震惊。画中的耶稣与一直以来他们眼

中的耶稣是不同的。西班牙人眼中的耶稣是一个经受了众多苦难的人，他在40多天里几乎不吃不喝，受过鞭刑，活生生地被钉在十字架上。西班牙人画中的耶稣瘦骨嶙峋、血迹斑驳，尤为凄惨。但是埃尔·格列柯画中的耶稣却决然不同，只有睁大眼睛仔细观察，才能在画中发现一丝血迹，而耶稣裸露的身体更是呈现出一种健壮美。如果硬要找到一点属于死人的特征的话，可能就是有些苍白的皮肤。

另一个让当时的西班牙人感到震惊的地方是圣父戴的冠。它不是天主教的冠，而是希腊东正教的祭司戴的冠。订购这幅作品的红衣主教对此曾提出过修改的要求，但遭到了埃尔·格列柯的拒绝。红衣主教深谙意大利文艺复兴及罗马的画风，再加上对埃尔·格列柯的这幅画也甚是满意，所以选择了默认。其实埃尔·格列柯与其他订货人之间也曾出现过这种问题，他曾经因为拒绝订货人的修改要求（当时订货人提出修改要求是很正常的）而收不到原定的价格，有一次甚至卷入了诉讼之中。

那时西班牙的主流画风还是佛兰德斯的精密画法，所以受文艺复兴影响的埃尔·格列柯的画风在视野上给当地人带来冲击是不可避免的。



挂于圣多明各修道院的祭坛画，位于最上方的便是《三位一体》。只有最下方的《洗礼者约翰》和《使徒约翰》等三幅是原作，包括《三位一体》在内的其他三幅画作都已散落在各个国家的美术馆中，所以目前挂在教堂内的是复制品。

《三位一体》本是托莱多外城的圣多明各修道院（Santo Domingo el Antiguo）的祭坛画中的一幅。整个祭坛画是由许多画作构成的，但是现在散落在普拉多博物馆、芝加哥艺术博物馆等世界各地的博物馆。埃尔·格列柯不仅精于作画，还经常负责祭坛画的整体框架、画框、布局和雕刻等工作，不过可惜的是现在的我们再也欣赏不到这些佳作了。因为大部分教会在售卖时会把祭坛画拆开来买，所以，虽然埃尔·格列柯的画家生涯主要集中在托莱多，但是他的作品却流传到了世界各地，当然拥有其最多藏品的还属马德里的普拉多博物馆。

埃尔·格列柯

《寓言》

1580年，帆布油画，50.5cm×63.6cm

《寓言》（*Una fábula*），又被称为“点蜡烛的少年”，画幅虽小，却精确地表现了格列柯对人工光线的敏感度。在前面谈到卡拉瓦乔的时候，就曾提到过人工光线及画法，而埃尔·格列柯对光线的控制力完全可以与卡拉瓦乔相媲美。事实上，这幅作品的创作时间比卡拉瓦乔的作品还要早一些。如果说两者之间的差异，那就是卡拉瓦乔把人工光线的光源放在了作品外，而埃尔·格列柯则是将其放在了作品内。

少年正在试图点亮黑暗中的蜡烛。如果想要把蜡烛点亮，就必须吹出足够多的空气。所以少年眼看下方，鼓起脸颊，把嘴唇嘟成圆形，“呼”的一声，用力吹了一口气。在气体吹出的瞬间，烛火变得亮了起来，与火光离得最近的少年的脸与右手的手掌也亮了起来。每当相机的闪光灯照在脸旁时，鼻子的轮廓会变得模糊起来，脸上的瑕疵也会变得更隐约。所以在这幅画中，少年的脸棱角并不是很分明，手掌的轮廓看上去也有些模糊，而没有被光线照到的少年背部以及左手则有些黑漆漆的。



埃尔·格列柯/《寓言》

如果你在普拉多博物馆的这幅画前多驻足一下，难免会产生一些穿越感，觉得这幅画好似不是16世纪，而是现代的画作。这幅画既不是以宗教为主题，也不是某个人的肖像画，更不是为了说服某个人，而是单纯为了呈现光的效果而创作的作品，并且还是出现在16世纪的托莱多，这一切的一切都让人叹为观止。或许埃尔·格列柯就是在通过这幅画诉说“你们看，我连这都可以画出来”。就算是真把这幅画从普拉多博物馆里摘下来放在对面的蒂森—博内米萨美术馆也毫无违和感，反而会与过道里展示的印象主义画作融为一体。

埃尔·格列柯

《骑士像》

约1580年，帆布油画，82cm×66cm

关于这位绅士的身份一直众说纷纭。从《堂吉诃德》的作者塞万提斯开始，各种推测层出不穷，就算到现在也没有什么明确的答案。所以还是让我们暂时忘却这幅画的主人公是谁这个问题，把视线集中在他的眼眸上吧，这时你就会发现这位绅士也在凝视着你。这不是什么场面话，而是这位绅士的视线真的在追逐“看他的人”的视线。一般来说，如果想画出这种视线，主人公两只眼睛的高度与大小应该有些差异才对，不过在这幅画中却丝毫没有这样的痕迹，这让人再也不会去质疑埃尔·格列柯的画技。主人公的视线在移动，而且目光深邃，好像能把人看穿一样，所以只要站在这幅画前，就很难避开与他的眼神交错。

接下来让我们把视线稍稍从脸上挪开，转移至衣领的颜色与袖口上来。看上去它们有着轻薄柔软的触感，却没有软塌塌地耷拉下来，而是很有质感的白色蕾丝，底端的花边是尖三角形，有层次的褶皱又增加了它的丰满感。这些蕾丝细致得好像是花费了大手笔一丝一丝挑绘出来的，但如果仔细观察就会发现，这其实是在画板上涂上白色颜料后大笔一挥顺势画成的。埃尔·格列柯通过调节颜料的浓度，既画出了白色蕾丝轻薄的质地感，又画出了它浓厚的层叠感。



埃尔·格列柯/《骑士像》（El caballero de la mano en el pecho）

不过在不知不觉中，我们的视线好像又被主人公的脸部吸引了，这大概跟画作色彩的单调有着不可分割的关系。整幅画作的背景都比较灰暗，这种单调性不太容易吸引观者的视线，因此大家的注意力格外集中在主人公的脸部与手部。埃尔·格列柯画的手通常极为优雅且具有表现力，所以又被人称为“会说话的手”。如果你投入其中欣赏的话就会发现，埃尔·格列柯画中的手好似芭蕾舞演员的手，每根手指都在传递着感情，与人们进行着对话。

埃尔·格列柯

《牧羊人的崇拜》

1612—1614年，帆布油画，319cm×180cm

《牧羊人的崇拜》（*Adoración de los pastores*）画的是耶稣诞生后，受到天使示意的牧童们前来敬拜耶稣的场景。埃尔·格列柯晚年的这幅画集合了他所有的特点及优点。

我们先来回想一下在圣诞装饰品或者卡片中经常见到的耶稣诞生的场面吧。分娩前夕，身子已经很重的马利亚与她的丈夫约瑟因在回乡途中没有找到合适的住所，把耶稣生在了马厩中。装牛马饲料的食槽自然而然地成了耶稣的婴儿床，看上去这好像是一场再朴素不过的诞生了。随后马利亚与天使敬拜了耶稣，象征吉祥的星星出现在天际，把东方三博士引至婴儿耶稣前。天使们出现在牧羊人前，告知了耶稣的诞生。身无旁物的牧羊人是婴儿耶稣的首批客人。当牧羊人们抵达马厩时，马利亚打开裹着耶稣的襁褓，从婴儿身上散发出的光线瞬间照亮了暗淡的马厩、牧羊人、天使、马利亚及约瑟的脸庞。



埃尔·格列柯/《牧羊人的崇拜》

在这幅画中，虽然没有人工光线，但是画中的光好像从婴儿耶稣身上散发出来一样，精确地展示了从暗处发散出的强光照射至物体的情形。画中人物的衣服大都接近于红色、蓝色、绿色、黄色等原色，但是这些颜色被强光照射和隐于黑暗时，会呈现出极大的差距，表现出截然不同的色彩。这幅画作就逼真地为我们再现了由于光线不同而导致的颜色差异，哪怕是裸露的天使腿部这一小小的细节也凸显了极致的明暗效果。

在埃尔·格列柯晚年的宗教画中，大多有把人体纤细化的特征。初期作品中的肌肉男几乎没有再登过场，取而代之的是纤长而有曲线的四肢、厚重而有质感的衣服、与身体比例不协调的小巧玲珑的脸庞等。

画中不成正比的身体比例是当时意大利流行的技巧主义（manierismo，介于文艺复兴及巴洛克时代之间流行的美术形式）的特征之一，但是在对埃尔·格列柯的研究还相对不足的时代，这种特征甚至被一度误解为“埃尔·格列柯的视角大概有问题，才导致了这种诡异的情况出现”。

其实他画作中出现的细长纤瘦的人物、旋涡一般的云朵、不知道从何处而来的莫测光线，还有那弯弯曲曲的笔痕都是为了衬托宗教画的神秘色彩。他是当时西班牙最擅长画自然主义肖像画的作家，也是首位不把风景当作背景，而是纯画风景的画家。进入20世纪后，大家开始纷纷研究这位希腊画家在意大利的生活，并且整理出了他从希腊到威尼斯、罗马、托莱多的作品目录。这些工作的展开让众人对埃尔·格列柯的误解慢慢减少，理解度逐渐提高。现在人们眼中的埃尔·格列柯不仅是一个擅于塑造有重量感人物形象的画家，也是一个擅长运用远近法绘制背景的画家，更是一个集人文、建筑、雕塑等诸多知识和才能于一身的画家。

但是让人诧异的是，格列柯的美术形式没有发展成一个画派。一般

著名的画家都会有许多弟子追随，从而衍生出某个画派，但是在历史上却没有“埃尔·格列柯画派”。埃尔·格列柯的儿子虽然也是画家，但是没有特别出众的作品，他的弟子也没能很好地传承他的画风，所以在这个世界上，埃尔·格列柯是独树一帜的巨匠，他的画作也是独一无二的佳作。

埃尔·格列柯去世以后，西班牙在漫长的岁月里都没有再出现这样画技高超的天才画家，直至100年以后在塞尔维亚才出现了一个名叫委拉斯开兹的画家可以与埃尔·格列柯相媲美。我们将在后文中介绍委拉斯开兹的传奇故事。

彼得·保罗·鲁本斯

《圣乔治屠龙》

1606—1608年，帆布油画，309cm×257cm

不知道大家有没有看过一部名叫“佛兰德斯的狗”的日本漫画电影。主人公尼洛是住在佛兰德斯（现在的比利时）地区的一名贫穷少年，与爷爷和牧羊犬帕奇一起靠运送牛奶维生。虽然贫穷，但尼洛从没有想过要放弃自己的画家梦。我对这部电影有种莫名的感情，到现在我还记得看到结尾时，自己默默流着眼泪，为少年而悲伤的场景（现在再回想起他的故事好像更悲伤了）。电影中这个想成为画家的少年对一幅画一直念念不忘，却因为没有钱而无法一睹真容，这幅画的名字叫“下十字架”。当时想欣赏这幅画必须花一个铜板，但是以少年的生活水平，无论如何都拿不出这一个铜板。爷爷去世后，少年的生活更悲惨了，不仅在比赛中失利，还被冤枉成小偷。虽然经历了百般磨难后的少年与挚友帕奇最后在教堂中看到了朝思暮想的画作，但也在看到画作的同时凄然地离开了人间。少年魂牵梦绕的这幅画作便是彼得·保罗·鲁本斯（Peter Paul Rubens，1577—1640）的作品。如此美妙的画作背后藏着一个如此悲伤的故事，而且还是在小孩子喜欢的漫画电影中讲述了一个贫穷的孩童与现实世界的壁垒冲撞后，伤痕累累地离开人间的悲惨故事。这着实让人感到有些不可思议，但是这部电影让我从小就记住了一个画家的名字——鲁本斯。

着什么？是现代人总喜欢说的“治愈的良药”，还是无依无靠的人突然看



彼得·保罗·鲁本斯/《圣乔治屠龙》（Lucha de San Jorge y el dragón）

对于生活在绝境边缘而且年幼的尼洛与帕奇来说，鲁本斯的画意味着什么？是现代人总喜欢说的“治愈的良药”，还是无依无靠的人突然看

到了想要的东西时，那根紧绷的弦突然断裂，所有一切都被放下了的感觉？对一幅作品投入感情似乎是一件可笑的事情，但是巨匠的作品却总是能够引起人们情感的波动。有时让我们觉得仿佛在心头压上了一块重石，有时又会让我们觉得瞬间被冻结成了冰块。

如果我们在作品的诞生地或者画家与订购之人选择的陈列地看到作品的话，那种情感上的共鸣可能会更深刻。但是当作品离开原来的地方转移至他处（最典型的就是美术馆）时，就如同电子产品失去了充电器一样，作品本身会丧失一部分光彩。但是个人或者教会、修道院来管理这些作品并不是一件简单的事情，再加上财政、战争、革命等因素，大部分作品都会离开最初的地方而被转移到美术馆或者博物馆。总的来说，作品想一直陈列在最初的地方不是一件易事，甚至可以说是件不可能的事情。所以大家以后再欣赏画时，可以把它想象成是在一个特殊的环境中，而不是在博物馆里。

我们再回到鲁本斯的身上吧。鲁本斯出生在1577年的佛兰德斯，也就是现在的比利时。他小时候在安特卫普受过画家教育，学成后在意大利作为画家生活，还曾以西班牙哈布斯堡王朝外交官的身份活跃于外交舞台。所以鲁本斯不仅是一位画家，而且是一位有教养、重礼仪、才华横溢的外交官。因为鲁本斯曾在西班牙王朝的马德里时期驻留过，所以西班牙王室收藏了他的许多画作，喜欢鲁本斯的腓力四世甚至还曾在他过世后花重金收藏他的画。因此，现在的普拉多博物馆大概藏有近90件鲁本斯的作品，亦是世界上拥有鲁本斯藏品最多的美术馆。当然并不是所有的作品都在展览中，有部分藏品仍然被收藏在藏库中。2011年，普拉多博物馆曾举办过一次大规模的鲁本斯画展，仅普拉多博物馆收藏的鲁本斯作品就整整占了两个展览室。

鲁本斯在艺术上实现了成功，也在社会上功成名就，整个17世纪的欧洲王室、贵族、教会、商人都曾求购过他的画。他还是一名多产的画家，至今大概有1500件作品流传于世。当然并不是说这些作品百分之百都是他自己完成的，因为他的画室规模庞大，弟子和学徒众多，所以在

作画的过程中有非常多的资源可以利用。

鲁本斯不是自己进行创作这一点可能会让读者有些受伤，好像受到了欺骗一样。但是从古至今，只要有能力的画家都会招募一些助手来协助自己作画。鲁本斯算是其中比较注重体系的画家，为了画出一幅好的作品，他会在小画板上先画一幅初稿，我们可以把它理解为现在的写生簿。之后鲁本斯会把画稿交给助手，助手会制作帆布，然后按照画稿依次在帆布上进行描绘、搪瓷以及某种程度的上色。风景、人物、静物都由不同的人负责，最后鲁本斯会进行收尾工作。相传作品经过鲁本斯的手后，马上就会展现出不一样的风采，色彩鲜明、栩栩如生。鲁本斯还非常擅于模仿其他画风的作品，也就是说他精通相当多的画风及画技。在马德里宫廷驻留的时候，他就曾经模仿过王室里收藏的提香作品，这幅模仿作在普拉多博物馆也可以欣赏到。

我们现在所看的这幅作品是《圣乔治屠龙》。在讲解这幅作品之前，我们先来了解一下圣乔治的传说吧。很久很久以前，有一个王国曾因为龙的残暴而生灵涂炭，可是放眼四周没有一个人能够镇压住龙，最后大家只能把少女当作祭品献给龙，以祈求龙的宽恕。结果最后所有少女都被当作祭品牺牲了，只剩下了公主，于是国王下了一个命令，“能杀死龙、拯救公主的人就是公主的驸马”。这时圣乔治正好经过这里，杀死了龙，拯救了公主。故事到这里与欧洲一般的传说并无二致，唯一不同的是，画中的公主与国王从此改信了基督教。鲁本斯把圣乔治屠龙过程中的最后一击描绘了出来，画中长矛的一端已经穿透了龙的嘴和脖子，而龙仍在竭尽全力地试图用前爪把长矛拔出来。

主人公圣乔治身材健壮，是一名优秀的骑士，但是在这幅作品中的美貌担当并不是他，而是他的坐骑——“白马”。它皮毛发亮、长鬃飞扬，眼睛如同水晶一般炯炯有神，再加上精致优雅的马具，华美无比。其实马这种动物本就非常美丽，它那压倒性的体格、充满生命力的腿部肌肉，以及飞扬的鬃毛、单纯透亮的眼睛，可以说具有了生命体所拥有的所有美好品质。即使这样，能跟鲁本斯画里的马相媲美的也不多。鬃

毛再茂盛的马匹，也不会像这幅画中的马一样，好像是刚刚打理完头发，用吹风机把头发吹得飞扬起来的洗发水广告模特儿一样。

鲁本斯的画充满了活力与力量。画中人物不仅体格健硕，所摆出的姿势也是生机勃勃。骑士正挥刀砍向龙，而他的坐骑正抬高前蹄，马身因为准备跳跃而略有倾斜，骑士红色的战袍随风飘扬，马的鬃毛与尾巴波涛起伏，而龙在濒死之前，龙尾也因痛苦而蠕动。画中唯一一个看上去毫无生气的人就是公主。鲁本斯所画之人在现在看上去可能有些珠圆玉润，但是在那个时代鲁本斯的眼中，必须要保持一些圆润才是真正的美丽。除了这种充满力量的构图与画面的饱满感以外，鲁本斯作品最大的特征就是仍旧保留了佛兰德斯地区绘画所具有的细致手法。

骑士的战袍因光线的投射而闪闪发亮，马鬃一条一条地分开飞扬，如此细致的手法不禁让我回想起曾在美术馆0层看到的凡·德尔·维登的作品。

迭戈·委拉斯开兹

《腓力四世》

1623—1627年，帆布油画，198cm×101.5cm

第一次去参观博物馆，尤其是像卢浮宫博物馆或者大英博物馆这种规模庞大的博物馆时，迷路可以说是家常便饭。普拉多博物馆也是如此，它有好多个入口，路线也不是规定好的。所以刚开始的时候可能会因为不知道要从哪里开始看起而左右徘徊，然后会进入腿疼的阶段，但是更让人郁闷的是会因为找不到方向而不停地重复进同一个房间，看了半天才发现这幅画好像已经看过了，想找个椅子坐会儿也找不到，想去洗手间也找不到。但其实有一个良策可以解决这些问题，那就是使用美术馆内放置的指南手册。普拉多博物馆有一个多语言指南手册，仅一张纸，却包含了每层的展示厅、纪念品店、咖啡厅、餐厅、洗手间（有几处，但是除了入口附近的以外不是特别好找）等，作品也按照画家国籍用不同颜色进行了标识，看上去一目了然。指南手册上还展示了普拉多博物馆内重要作品的简缩版，所以就算只欣赏指南册上标出的作品，也能欣赏到普拉多博物馆内多半的重要藏品了。



迭戈·委拉斯开兹/《腓力四世》（Felipe Ⅳ）

如果找不到这些作品在哪个房间的话，还可以咨询每个房间的服务人员。语言不通？不需要语言，只要用手指一下指南手册上的画作，他们就会想办法告诉你的。

按指南手册上画作的顺序欣赏时，你会发现美术馆内画作的排列也是有迹可循的。不只是普拉多博物馆，所有美术馆内画作的排列都是有章法的，美术馆内的管理员及其他员工会再三对美术馆的空间处理及藏品的陈列顺序进行思考，以期得出最优的方案。当然展览的建筑空间不同可能会导致有所差异，因为有些专门做展示用的现代建筑可以根据需求对整体的空间重新进行分区规划，但普拉多博物馆这种美术馆则需要充分利用已有的固定空间来展示。但是在美术馆内的展览，不管是长时间的常设展览，还是短时间的特别展览，都需要根据作品的故事性及脉络来设定其展示路线。美术馆很少能把自己的藏品一次性展示出来，大部分藏品都是放在藏库里的，而且有时为了复原或者管理，还需要把展示中的作品收起来，有时还会借给别的美术馆做展示，这时作品的排列也会随之发生变化，不过在脉络性这一点上是不会变的。

为什么要花这么多时间来说作品脉络性的问题呢？因为我们马上就要看到普拉多博物馆常设展览中的高潮，也就是让我们最心潮澎湃的画家、普拉多博物馆的明星、西班牙美术中最重要的画家——委拉斯开兹。

迭戈·罗德里格斯·德席尔瓦·委拉斯开兹1599年出生于西班牙塞维利亚。大家可能会对他的名字感到有些困惑，毕竟太长了，但其实西班牙的名字大部分都是由两个字再加上父亲及母亲的姓氏构成的。与其他欧洲国家不同的是，西班牙女性结婚以后也不会冠上夫姓，子女会继承父亲的姓氏，所以他们的名字大多由四个单词构成，而比四个还要长的更是举不胜举。一般情况下，会把一个字再加上父亲的姓氏当作简称，不过委拉斯开兹比较特别，采用了母亲的姓氏。委拉斯开兹父亲的姓

氏“Silva”不是西班牙的传统姓氏，而是葡萄牙的典型姓氏之一，母亲的姓氏反而是西班牙姓氏中最普遍的一种。关于委拉斯开兹使用母亲姓氏的理由虽然众说纷纭，但是在那个对外国人、犹太人以及非基督教徒有明显歧视的时代，委拉斯开兹大致是不想产生不必要的误会，才用了母亲的姓氏吧。

委拉斯开兹出生时，西班牙已经是处于日薄西山的欧洲帝国了，虽然曾经一度香气逼人，但是已经衰败了，仿佛天一亮就会凋零的花朵一样。虽然1492年开始与新大陆美洲的贸易往来使得大量财富涌入西班牙，但这并没有改变它没落的命运。它在16世纪的海上战争中败给了英国，曾经殖民过的荷兰也通过独立战争摆脱了其殖民统治，这一切都导致17世纪的西班牙成了一只被拔了牙的老虎，不仅失去了海上的主导权，在与美洲贸易中所获得的财富也都用在了战争及教会、修道院的修建上。但是令人诧异的是，17世纪的西班牙虽然经历了一系列灾难，但在文化上却成了全盛时期，在文学、戏剧、哲学、宗教、科学、艺术等众多领域人才辈出，实现了西班牙文化上的“黄金时代”。写《堂吉诃德》的塞万提斯，还有我们正在谈论的委拉斯开兹，以及巴托洛梅·埃斯特万·牟利罗（Bartolomé Esteban Murillo）、弗朗西斯科·德·苏巴朗（Francisco de Zurbarán）、何塞·德·里贝拉（José de Ribera）等画家都生活在这个时代（当然他们的作品也都能在普拉多博物馆欣赏到）。这些艺术家活动的时间正是腓力四世在位的时期，腓力四世执政时对政治完全不感兴趣，而是把全部精力都放在了文学、美术等文化领域。虽然有些人曾批判腓力四世不务正业，忽视政治、军事、经济上的困难，浪费国库的资源，但是他在艺术上的眼光毋庸置疑。

在西班牙与美洲的贸易中，最受益的城市是委拉斯开兹的故乡——塞维利亚。塞维利亚可以说聚集了那个时候西班牙帝国全部的财富，因为从新大陆运来的金银和货物横穿大西洋，顺着瓜达尔基维尔河逆流而上，直抵塞维利亚。虽然瓜达尔基维尔河会穿越塞维利亚直至科尔多瓦，但是过了塞维利亚后，瓜达尔基维尔河的河床迅速变浅，大型船只根本无法驶入，所以阿拉伯文明的影响和流入的大量财富使得塞维利亚

成为16世纪、17世纪最富有的城市。大概正是因为这个原因，塞维利亚才孕育了众多的文人与艺术家。

委拉斯开兹在十几岁的时候就投入了当时声名显赫的画家弗朗西斯科·帕切科（Francisco Pacheco）的门下。如同某个天才形容的那样，这位年轻的画家在十几岁的时候就已经青出于蓝而胜于蓝了，所以不满20岁的他就已经有了正式画家的资格，并与帕切科的女儿结了婚。在“大师—门生”这种美术界的传统下，想要成为画家，需要先作为门生学画，处理画室的事情，经过一定的历练后才可以正式出道。然后才可以用自己的名字来作画，开画室，署上自己的名字。要有三年以上开画室的经历，才可以拥有自己的门生。

慧眼识珠的丈人建议委拉斯开兹去马德里游学，而当时腓力四世的首相奥利瓦勒斯大公便是塞维利亚人，所以为委拉斯开兹去马德里发展做了一些斡旋。委拉斯开兹为腓力四世画完肖像画后得到了年轻的腓力四世的赏识，腓力四世一再挽留委拉斯开兹，并把他的家人都请到了马德里。从此以后，二十几岁的委拉斯开兹正式成为宫廷画家，并且是腓力四世宫廷画家中最具影响力的艺术家，深受腓力四世的宠爱。虽然也受到了许多人的嫉妒，但是靠实力说话的他凭借自己的才能与努力维持住了自己的巅峰位置。委拉斯开兹在世的时候，西班牙美术界只有两种人存在，即委拉斯开兹与不是委拉斯开兹的画家。换句话说，在西班牙，甚至欧洲的美术史上没有任何一个人有如同委拉斯开兹一般的影响力。

在马德里生活时，委拉斯开兹非常忠实地履行了王室画家的义务，为国王与王室成员画了多幅肖像画，为腓力四世所作的肖像画更是不止一幅。《腓力四世》是他初期的作品，画中年轻的腓力四世穿着没有任何装饰的黑色外套站在书桌旁边。一般情况下，为国王作画的时候，会把象征国王的王冠、靠背高大的专用座椅、绸缎质地的窗帘、华丽的装饰等一起加进去，但是年轻的委拉斯开兹却大胆地把这些东西都省略了。普通的黑色衣服（当然衣料肯定价值不菲），没有任何装饰的房

间，能证明他是国王的只有两个简单的饰品：腰间挂的金饰，以及手上拿的纸。腰间的金饰是用金子做的羊毛皮模样的装饰品，是金羊毛骑士团（Orden del Toisón de Oro）的象征，也是当时西班牙哈布斯堡王朝的象征，而手中的纸则象征了国王发号施令的批文。委拉斯开兹认为即使不画王冠或者王族的徽章也能充分表现出腓力四世年轻的样子，而正是这一点，让他受到了国王的青睐。如果是保守派的话，大概会说："画国王怎么可以不画王冠呢？真是太无礼了！"但是，腓力四世却慧眼识珠。

在描绘国王所站的空间背景时，委拉斯开兹只画了一个桌角，寥寥几笔，没有其他任何物品，却仍然完美地体现出了作品的空间感。就算没有墙、家具、瓷砖地板、窗帘、窗户等背景做衬托，也使人稳稳地站在地上，而不是感觉浮在空中。

其实通过画柱子或者瓷砖地板来表现作品的空间感这一作画技巧在文艺复兴时期就已经得到了极大的发展。所以对17世纪的画家来说，通过背景来体现出事物的远近并不是什么难事，反而不通过背景和其他物体的衬托来完美地体现空间感才是他们挑战的课题。不过，委拉斯开兹在这里成功地解决了这一问题。

仔细看这幅画的话，会发现腓力四世左胳膊的一侧好似还有一只胳膊若隐若现，披风的后侧好像也有一丝若隐若现的物体。这是因为委拉斯开兹在作画时，不会在速写本上先画草稿，而是在连雏形都没有的状态下直接在帆布上作画。这种方式与威尼斯巨匠提香极为相似，或许正是受了提香的影响（因为提香的画风对委拉斯开兹影响很深），但是也出现了一个问题，那就是对作品的修改。其实油画的优点恰好是可以修改，只需把需要改的地方涂上更深的颜料并晾干即可。但是油画还有另外一个特征，就是底下的颜料会随着时间的流逝而渗透到表面上来。在委拉斯开兹的作品中，这一特征表现得尤为鲜明，因为他喜欢在颜料中掺上一定的油以使颜料变淡，这就导致时间过得越久，修改过的部分就越明显地呈现在我们面前。当然，委拉斯开兹作画的时候肯定不知道这

一点。

但这反而为我们提供了一个好的研究素材，因为我们可以通过修改过的地方来稍稍推测一下委拉斯开兹作画时的意图。最初作画时，腓力四世胳膊张开的幅度有些宽，好似准备前行的样子，但是委拉斯开兹最终决定缩短两只胳膊之间的距离，使人物看上去更修长。我们再来看一下披风的修改，最初作画时，披风画得更宽大，基本上把画作的横向宽度都填满了，但是后来委拉斯开兹把披风修改成了下垂的感觉，从而凸显了背景，这也说明当时委拉斯开兹对空间感的恐惧已经完全消失了。

如果按照一开始的方式让披风飞扬起来，那么可能从开始就不会存在“如何来体现空间感”这一难题，因为披风就遮住了整个画幅的横向空间。但是修改之后，横向空间就出现了空白段，需要合理地运用，才可以准确地体现出作品的空间感。不过这时的委拉斯开兹已经有了不用衬托品就可以完美体现空间感的自信，于是他果断地减少了披风所覆盖的空间，只利用中间色调的背景色便凸显了作品的空间感。这种自信与画技在他为宫廷中的一位名叫帕布罗·德·巴利亚多利德（Pablo de Valladolid）的下人画肖像画时达到了巅峰。大家在普拉多博物馆内也可以欣赏到这幅佳作。

迭戈·委拉斯开兹

《酒神的胜利》

1628—1629年，帆布油画，165cm×225cm

这幅作品名为“酒神的胜利”（*El triunfo de Baco*），又被称为“醉汉”（*Los borrachos*）。巴克斯（Bacchus）是希腊罗马神话中的葡萄酒，也就是酒神，大部分关于巴克斯的画作都是以他遇到自己妻子时的场面为主题创作的。开始的时候，阿里亚德妮总是与巴斯克的神秘追随者一起出现，但是后来却变成了巴斯克的妻子。那么，酒神的胜利指的是什么呢？人们在饮酒后，总是会心情愉悦、脸色微红，与别人笑着聊天，这不正是酒神的胜利吗？捕捉到这一点的委拉斯开兹以巴克斯与一群微醺的人为主题，画出了酒神的胜利。画中每个人物的头上都戴着一个用葡萄树树枝编织成的花环，巴克斯旁边那个微笑着面对我们的人脸上的笑容是那么亲切，好似隔壁村里的大叔一样，让我们不自觉地想接过他递过来的酒杯，饮上一盏。这个大叔脸上展现出的笑容看上去纯朴简单，但却是画家最难刻画的表情，因为他的笑容露着牙齿。



迭戈·委拉斯开兹/《酒神的胜利》

事实上，在17世纪以前，几乎没有画家能够画出这样既自然又灿烂的笑容，大部分都是一副严肃或者悲伤的表情，就算是笑也只是微笑而已。看到这里，我们不禁会注意到这位大叔的肩膀上搭着一只手。这只手来自把头搭在他肩膀上的另一位大叔。旁边的这位大叔大概已经喝了不少酒，所以鼻子已经变得通红，眼含微笑。仔细想一下，这种目光正是喝酒后心情愉悦之人的表情。委拉斯开兹从来不会去复制别人的画，也不会用千篇一律的方式来作画，而喜欢通过他百分之百的观察力来呈现他所观察到的东西，于是便有了这幅把醉酒的大叔与希腊罗马神话结合在一起的画作。

在来马德里之前，委拉斯开兹曾在塞维利亚画过以厨房生活为主题的静物画，如果用西班牙语来说的话，就是在“酒馆画”（bodegón）这

一领域展露过头角。所以留心观看的话，就会发现在这幅作品中仍旧保留了他在塞维利亚作画时的一些特征，从放在地上的瓷器、玻璃瓶，到画作右侧男子手上拿的玻璃杯等细节都可以触摸到过往的那些痕迹。同时他在马德里时从王室宠儿——威尼斯画家（提香、丁托列托等）以及鲁本斯那里学来的对色彩的掌控力也完美地表现在了这幅作品中。

更重要的是，委拉斯开兹是一位现实主义者。美术中的现实主义指的并不是“画得逼真”的意思，而是对要画的对象不进行任何加减，不过度美化，也不过度包装，丑则丑，皱纹则皱纹，鼻边的痣则鼻边的痣，完全按照看到的事物来作画。与现实主义者相对的是理想主义者，意大利文艺复兴时期的画家大都倾向于画出完美的身体与脸庞，所以画得再栩栩如生也不能说是现实主义者。丢勒所画的《亚当》与《夏娃》就是最好的例子，完美的男人与完美的女人。而委拉斯开兹在画希腊罗马神话中的形象时则与其相反，他按照在村里小酒馆刚喝完一杯的大叔的样子——泛红的鼻子和脸颊、布满皱纹的眼角、向外突出的门牙，丝毫没有添加什么修饰。那么，他的作品就不够美好了吗？当然不是，比起其他画家，委拉斯开兹的作品有一种能够吸引观者眼球的自然美，这就是委拉斯开兹的魔力。

1628年，佛兰德斯画家鲁本斯曾经访问过马德里王室，并在那里停留了一段时间。这时，两位画家成了忘年交，既是画家又是外交官的鲁本斯大概给了委拉斯开兹不少建议，其中对委拉斯开兹影响最大的应该就数他的意大利之行了。鲁本斯告诉委拉斯开兹一个不成文的规定，真正好的画家一定要去一趟意大利。委拉斯开兹听后大受鼓舞，委婉地请求腓力四世允许自己的意大利之行，“为了能够给陛下画出更好的肖像画，我想去意大利学习画技”，这得到了国王的同意。按现在的话说，就是公费去进行海外研修。

结合当时的实际情况来看的话，委拉斯开兹可以说是受到了极为特殊的照顾，因为当时的宫廷画家别说旅行，就是随便搬家都不可以。

委拉斯开兹从1629年开始进行了为期两年的意大利游学，一开始住

在腓力四世为他安置好的住所，也就是腓力亲信的家里，但是后来他便选择自由穿梭于罗马、威尼斯、那不勒斯等地之间。无论过去还是现在，意大利是所有艺术家的梦想之地，每个角落都能欣赏到罗马时代的遗迹，领略到文艺复兴时期巨匠们的绘画、雕刻和建筑的精髓等。受古希腊影响的古罗马人、受古罗马人影响的意大利人（虽然当时还没有意大利这个国家，那个地区不过是一些小国家和都市国家）都喜欢从解剖学的角度准确而美丽地描绘人类的身体，从欧洲游学而来的画家们则把这种画技带回了自己的国家。

迭戈·委拉斯开兹

《火神的锻造厂》

1630年，帆布油画，223cm×290cm

《火神的锻造厂》（*La fragua de Vulcano*）是委拉斯开兹在意大利游学时的作品。不过这幅作品并不是接到订单后创作的，而是委拉斯开兹自发创作的。现代人印象中的画家应该是在得到灵感后，一挥而就，赢得了美术界的认可，从此功成名就，谱写了人生的传奇；或者是连买颜料的钱都没有的穷鬼，最后孤独地结束自己天才的一生。后者的代表性人物是凡·高，他也是最为大家所熟知的画家。不过事实上，这种画家形象是在19世纪后期才形成的，以前的画家大部分都是生活在一定体制内的职业画家，基本上都是在有人订购，签订合约，收到定金，定好主题、画中人物甚至使用的材料之后才开始作画的。所以《火神的锻造厂》这幅画可以说是一个特例，因为这幅画是委拉斯开兹自发创作的，大概是想用这幅画来检验一下自己对人体及空间感的表现能力吧。当然在他回到西班牙后，腓力四世也花重金买下了这幅画。



迭戈·委拉斯开兹/《火神的锻造厂》

现在的画家与古时的画家有一个非常大的不同点，那就是署名。在现代生活中，就是小学生作画也会署上自己的名字并写上日期，但是在文艺复兴以前，大部分画家都是不署名的，例如哥特式时期有许多为人所熟知的名画，但却不知道作画之人是谁，因此在谈论某个不知名字的画家时，经常会用他所画的画来称呼，称其为“某幅画作的巨匠”。文艺复兴时期亦是如此，委拉斯开兹也几乎没有署过名，可能是因为他在年轻的时候就成了宫廷画家，创作了众多佳作，所以早早成名的他觉得没有署名的必要了吧。不过当他还是门生，还不可以正式署名的时候，反而曾在画作的背面写上过自己的名字，还引发过一些问题。或许是源于对自己作品的自信，当然那时的他也确实到了一定的境界，以至于他的

师父也睁一只眼闭一只眼地放过了这件事。

重要的是通过这件事情看出，委拉斯开兹并非不知道署名的意义才没有署名，而是大概觉得天下再也没有人能模仿或者超越自己，才没有署名的。

接下来还是让我们言归正传，回到《火神的锻造厂》这幅画吧。火神伏尔甘是天神朱庇特与朱诺（希腊神话中的赫拉）唯一的儿子，他能够掌控火焰，并且炼制万物，也是铁匠之神，虽然长相丑陋，有些瘸腿，却娶了最美丽的女神维纳斯。一天，艺术之神兼太阳神阿波罗骑着太阳战车出行，但是在路上恰巧碰到了维纳斯与战争之神马尔斯密会的场面。画中位于最左边穿着橘红色衣服侧立的人便是阿波罗，因为他是太阳神，所以头上散发着象征太阳的光环。画中的阿波罗正在告诉伏尔甘他的妻子维纳斯出轨的事情，举着手伸出一根手指的样子表示他正在说话。

阿波罗旁边站着的那名头戴白巾的中年男人就是伏尔甘。委拉斯开兹把他的身体画得有些倾斜，以此来显示伏尔甘瘸腿的事实；其他的男人都是在锻造厂工作的工人，他们同伏尔甘一样，裸露着上半身，大汗淋漓地在火焰熊熊燃烧的锻造厂工作着。听到维纳斯与马尔斯相爱事情的瞬间，伏尔甘一侧的眉毛上扬，好似在反问“你说什么呢”，他旁边的青年也因为惊讶而瞪大双眼，半张嘴巴，一副不敢置信的样子。不过最右边那位头发已经有些灰白，看似年纪微长的人则与他们的表情迥然不同。大概是因为年纪大了，人就会变得冷漠一些吧，虽然听到了阿波罗所说的话，但是他并没有什么特殊的反应，依旧继续着自己的工作。这个场面又一次为我们展现了委拉斯开兹透彻的洞察力，特别是那个表示惊讶的青年，他并不是希腊罗马神话中的人物，而是一个典型的西班牙青年的形象，暗色的眼瞳、浓密的胡须、深色的卷发，与我们在西班牙地铁上看到的普通西班牙青年并无二致。更值得一提的是，这个青年以侧脸的形象出现，这也是我在西方绘画中最喜欢的描绘方式，但是除了委拉斯开兹的画以外，我们还能在哪里看到这样的脸庞呢？如果不是看

到这幅作品，我真的不敢相信委拉斯开兹生活在一个没有照片的时代，因为他的作品捕捉了每一个生动的瞬间。

伏尔甘并不是画家或者雕塑家喜欢的创作对象。大概是因为他本身不够英俊，而且也没有那么多“浪漫”的故事吧。得知妻子的不伦之恋以后，他炼制了一个透明的网，用它抓住了正在密会的维纳斯与马尔斯，并在其他神的面前公开了两人的奸情，让他们大丢脸面。大部分关于伏尔甘的作品都是以维纳斯与马尔斯密会的场面，或者伏尔甘捉奸的场面为主题，但是几乎没有描绘伏尔甘听到这个消息时的场景的画作。委拉斯开兹除了画王室肖像画以外，几乎没有重复过其他画家所画过的内容。王室的肖像画是宫廷画家的义务，而且需要按照一定的规定来创作，所以没有办法，但是在描绘其他主题时，委拉斯开兹比谁都要果断，而且有创意，当然他也用成功来证明了一切都是值得的。

迭戈·委拉斯开兹

《公鹿头》

约1634年，帆布油画，66cm×52cm

在我们眼前的这幅画真的只是一幅单纯的动物画吗？画中那只仰着帅气的鹿角挺胸前行的雄鹿在听到一丝动静后，头“唰”的一下敏锐地看向后方。紧张的摄影家好不容易才藏在树丛里，却因不小心而发出声响，但他还是按下了快门，而且是拉近了镜头拍的，所以雄鹿那心生警戒的眼神、过于惊讶而微张的嘴部、紧锁的眉间、颈部皱在一起的皮肤，都清楚鲜活地展现在了我们的眼前。

那假如没有相机呢？不是摄影师，而是画家站在那个位置呢？画家必须用精准的洞察力捕捉与动物目光相接的意外瞬间，先在脑海里深深地刻下鹿的头部与表情，等回到工作室再挥洒笔墨，把记忆呈现在画布上。或许有些人会说：“动物能有什么表情？”相信这幅画作便是最完美的回答。人其实本就是动物，人有的表情动物也有，相信家里养猫养狗的人对这一点都深有体会。



迭戈·委拉斯开兹/《公鹿头》（Cabeza de venado）

委拉斯开兹不仅是对人，对动物的表情也有着超凡脱俗的表现力。这幅画与17世纪委拉斯开兹所画的高官或者西班牙王室的小丑又有什么区别呢？他们都通过委拉斯开兹那出众的画技逼真写实地呈现在我们面前，他们的每个特征都被委拉斯开兹表现得淋漓尽致，甚至连他们的性格也都跃然纸上。站在这幅面积不大的画作面前，我与这只雄鹿目光交会时，仿佛陷入了另一个轮回，久久不能挪开脚步。

迭戈·委拉斯开兹

《伊莎贝拉·波旁的骑马像》

约1635年，帆布油画，301cm×314cm

身穿华丽的刺绣长裙，优雅地坐在白马上的这位贵妇人是腓力四世的第一位王后——伊莎贝拉·波旁。腓力四世在装饰布恩·丽池宫（Buen Retiro）时，特意让委拉斯开兹为自己和王后各自画了一幅骑马像，以期挂在丽池宫的墙上，这幅画便是伊莎贝拉王后的骑马像。这座宫殿内部装饰的总设计师就是委拉斯开兹。为了达到最优的效果，委拉斯开兹有时会亲自作画，有时也会向苏尔瓦兰等画家订画。

其中，伊莎贝拉王后的骑马像可能是最特别的一幅，因为它是以某位用佛兰德斯画法作画的画家画好的王后肖像画为底本创作而成的。委拉斯开兹首先根据悬挂画作的空间重新扩大了帆布（因为是布料所以才能实现），然后在保持王后的脸部与衣服不变的同时，重新修改了马与风景的部分。之前也曾经提过，油画最大的优点就是可以修改，所以正因为之前的底板也是油画，委拉斯开兹才能实现这种二次创作。



迭戈·委拉斯开兹/《伊莎贝拉·波旁的骑马像》（La reina Isabel de Borbón, a caballo）

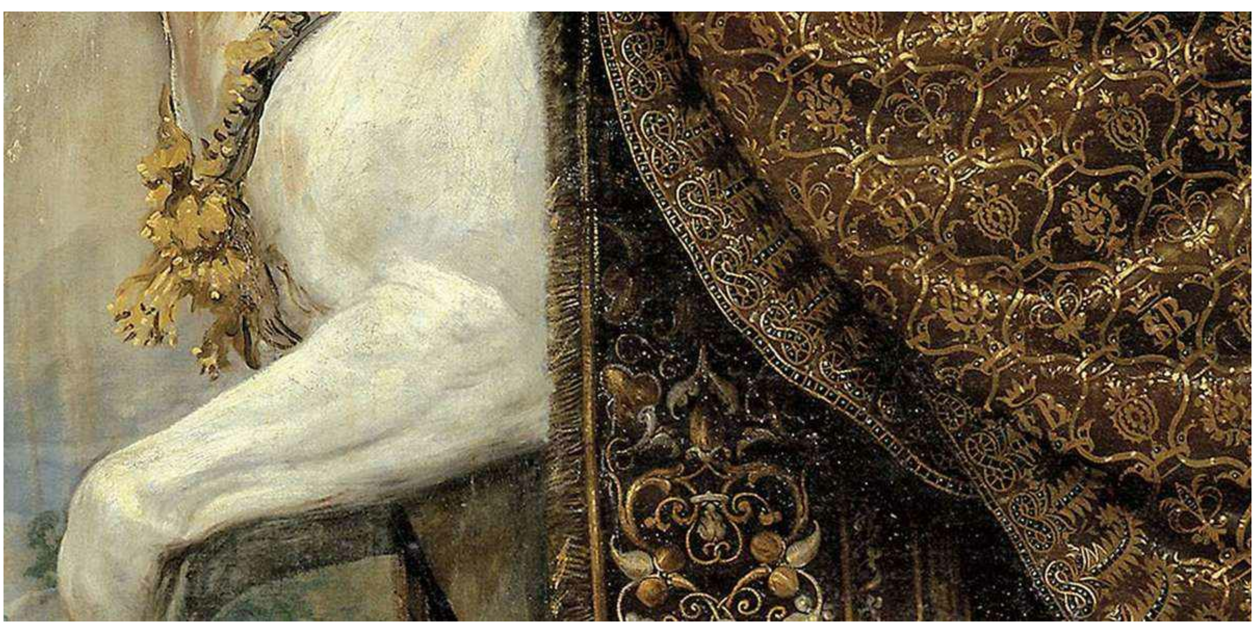
如果仔细观察马的下颌部位，会发现有一块圆形的深色阴影，这便是委拉斯开兹修改的痕迹了。他先把原画家所画的部分用颜料遮住，再重新画上马头、马鬃、马脖和前腿。

在普拉多博物馆内展出的这幅画下只标注了委拉斯开兹，但是视觉敏锐的观者或许会发现这似乎有些蹊跷，并产生疑问，因为占了大半画

幅的白马与衣服的画风其实是不一样的。现在大家可以跟我一起仔细地观察一下王妃颈部的白色蕾丝、礼服上金线绣的精致花纹以及马背上披散下来的奢华面料。当然如果你正在美术馆内，可以稍微再往前走一步，仔细地观察一下，但不要太近，因为如果你超过了画作前边的指示牌，美术馆的工作人员会立马制止你。

再告诉大家一个美术馆内的小礼仪：大部分美术馆内用以展示画作的房间都不可以使用手机，要在走廊或者大厅才可以打电话。如果你现在不在美术馆，可以把这本书拿得近一点；或者打开普拉多博物馆的网页，仔细观察一下网页上提供的画作，普拉多博物馆网页上藏品的画质还是非常不错的。

我们先来看一下衣料，它仿佛是画家用放大镜照着画出来的。我们曾在介绍普拉多博物馆0层的佛兰德斯画家时提到过这种精巧的画技，事实上西班牙的画风在委拉斯开兹以前（除了埃尔·格列柯这种特例）深受佛兰德斯画风的影响。因为西班牙在政治、经济上，与佛兰德斯地区有着非常密切的关系，所以佛兰德斯的画作得以大量流入西班牙，也有许多佛兰德斯的画家到西班牙生活创作，这些都使得西班牙的画风在某种程度上与佛兰德斯画风非常相似。



观察一下委拉斯开兹所修改的白马与具有佛兰德斯画风的王妃的衣服

接下来我们再来仔细观察一下马的头部，它是不是也与王妃的衣料一样，是一丝一丝地画出来的呢？委拉斯开兹画马鬃时在颜料中掺了大量的油，使颜料变得非常稀薄，所以当颜料触到帆布时，便会很自然地淌下去。于是，他顺着颜料的流势，一挥而就画出了马鬃。白马的颈部、头部华丽的马具与装饰品则不太适合近距离观察，相反要挪开一点距离，才会感觉到真实，感觉到层次感，距离过近就会觉得颜料好像凝成一坨了，这就是委拉斯开兹与其他西班牙画家的区别。委拉斯开兹是写实主义者，他不会去精致地画马鬃，也不会去精细地画装饰品，但是我们依旧能感受到马鬃的质感。这正是委拉斯开兹画作的特征，也是西班牙无人能及的作画方式。

最初，这幅作品曾与腓力四世、巴尔塔萨·卡洛斯（Baltasar Carlos）王子的骑马肖像画一起，挂在了布恩·丽池宫内国王的房间里，当然现在的它被放在普拉多博物馆内展示。布恩·丽池宫是腓力四世修建的别宫，位于现在的丽池公园与普拉多博物馆之间。最初只是为了举行一些王室的正式活动和舞会，所以便修建在了马德里的郊外，但是现在由于马德里的扩张，这里反而变成了马德里的中心地区。过去丽池公园仅仅是布恩·丽池宫的附属花园，但是时过境迁，现在一提到“丽池”，首先浮现在我们脑海中的是丽池公园。不过，现在人们正在尝试恢复布恩·丽池宫17世纪的模样，所以可能在不久的将来，我们就可以在丽池宫看到委拉斯开兹生活的那个时代所悬挂的肖像画以及17世纪画作的原样了。



丽池公园的景色

迭戈·委拉斯开兹

《宫娥》

1656年，帆布油画，318cm×276cm

这幅画作是普拉多博物馆的经典珍藏品《宫娥》（*Las meninas*），它被悬挂在博物馆一层正中央一个天花板很高的房间里。这里大概是美术馆里最受欢迎的地方了，因为无论是来马德里的游客，还是对美术感兴趣、定期出入美术馆的美术发烧友，只要来到普拉多博物馆，就绝对不会错过委拉斯开兹，尤其是他的这幅作品。此外，这里也是团队游客和导游最偏爱的地方之一。

其实第一次看到这幅画，我就被它的魅力折服了，甚至回韩国之后，我还会时常盯着它看看（当然，是明信片大小的复制品）。有一次，坐在旁边的朋友问我："这幅作品的哪个地方让你这么魂不守舍？"我回答："这个嘛……怎么说呢？首先，最前面的那只狗就很好。"朋友扑哧一声笑了出来。我感叹道："哎呀！　实物比这个震撼多了！"我是真的无法用语言来形容它的魅力所在，哪怕时光流逝，直至今日，我也很难用文字来描述这幅包含了少女、狗和侏儒，以及大师本人的不朽名作。一想到接下来需要用文字来展现它的魅力，我立马觉得肩头变得沉甸甸的，甚至还有些头疼，但是又不自觉地回忆起最初欣赏此画时的幸福心情，怦然心动。



迭戈·委拉斯开兹/《宫娥》

首先，我想跟大家分享一下这幅作品的名字——《宫娥》。为什么叫“宫娥”呢？意指这幅画的主人公是宫娥们吗？其实委拉斯开兹本人并

没有将此画命名为“宫娥”，不只是这幅作品，他的大部分作品都没有被他命名过。比如那幅展现腓力四世骑马风姿的画作，委拉斯开兹也没有将其命名为“腓力四世骑马像”，只不过大家约定俗成地这样叫了而已。他的很多作品有不同的名字，这也说明他选择作品题材的方式非常独特。这幅作品并非一开始就被称作“宫娥”。最初，因为腓力四世、王后和公主都在其中，所以大家都称它为“腓力四世的家人”；但后来，在19世纪建成的普拉多博物馆的作品目录中，此画被称作*Las meninas*，即“宫娥”，“menina”一般指的是小女孩或宫廷中侍奉王族的少女的意思，意指此画最前面的两名宫娥。

委拉斯开兹在30岁时就曾游历过意大利，时隔20年，他得到了一个故地重游的机会，这幅作品便是他第二次游历归来后创作的。为了收集王室藏品，委拉斯开兹开启了第二次意大利之旅，并在当地创作了《教皇英诺森十世像》（*Inocencio X*）和唯一的裸女画《镜中的维纳斯》（*Venus del espejo*）等作品。值得一提的是，由于《教皇英诺森十世像》过于写实，教皇看后说道：“这也太像了吧！”若在现代，人们会认为这样的评价是称赞。但在当时，大家普遍认为画肖像画时，应该对作画的对象进行一定程度的包装和美化，所以如果收到“太像了”之类的评价，会被认为是对这种过于天然、毫无修饰的画作所表示的不屑。委拉斯开兹的全盛期通常被认为是从第二次游历意大利到去世前的十年，因为这一时期他的作品不仅维持了一贯的写实主义风格，而且在光线处理和大气透视法的运用上也颇显大家风范。

此画的最佳欣赏位置是离画5米左右的地方。首先，映入眼帘的是脸色苍白、头发齐肩的金发少女。这个正在看向我们的小女孩就是玛格丽特公主，她是腓力四世和第二任夫人玛丽安娜的女儿，后来嫁给了神圣罗马帝国的皇帝，但不幸的是21岁就离世了。在公主的两侧，有一名保持着跪姿正递东西的少女，以及一名侧身看向我们的少女，她们是在宫廷中担任侍从的宫娥。画面右边凝视着我们的女侏儒和用脚逗狗的人是宫中的小丑。当时，宫中把侏儒当作小丑的情况屡见不鲜。画面稍远处正在交谈的男女和最远处站在台阶上的人是宫中的侍从。虽然这些侍

从的名字都有迹可循，但是在这里就不将这些长长的名字一一道来了。画面左侧最大的画架后面是作者的自画像，我们在看他的时候，画中的他也在凝视着我们。除此之外，在公主和宫娥们所处空间的后方镜框里，还可以隐约地看到两个人，他们就是映在镜子里的国王和王后。

我们将画面里看到的情景再重新梳理一下。作为肖像画模特儿的国王和王后，正站在宫中的某个房间里；负责画画的委拉斯开兹正站在画架前，拿着调色盘和画笔，观察着“模特儿”；为了给疲于当“模特儿”的国王和王后解乏，宫廷里的小丑和狗，甚至玛格丽特公主也来到了这个房间。我们所看到的，是公主给父母请安的画面，而我们所站的，恰好是国王和王后所站的位置。大概正因如此，房间里几乎所有人的视线都正对着我们。

现在，我们已经对这幅画的情景有了大致的了解，那么，让我们再走近一些。不过在这之前，我们需要先简单地记住玛格丽特公主的发丝（小孩子特有的细碎轻薄的金发）、公主和宫娥的衣服的质感（如贡缎般，硬挺有光泽）、侏儒玛丽亚·巴博拉的头发（头发少而无弹力），以及在离我们最近的地方打盹儿、突然被踢了一脚而惊醒的“犬公”（毛很短，皱着脖子和肩膀的样子）。

虽然美术馆里围在这幅作品周围的人有点儿多（再次推荐清闲的午后时间），但我们还是应该竭尽全力地再靠近一些，只有这样才能仔细去欣赏作品。公主的头发像是用蘸了极其少量的颜料的画笔轻轻绘上去的，痕迹很淡；近看玛丽亚·巴博拉时，会发现她头发的颜色与墙壁相似，与周围的背景色没有明显的分别。而“犬公”的毛发也不再是短硕而有弹力的样子，其肩膀处的纹路更像是用寥寥三笔绘制而成。因为这幅作品很大，纵3.18米，横2.76米，所以只有隔着一段距离观赏才能看到全景，而委拉斯开兹非常清楚人们的眼睛在间隔一定距离的地方是如何欣赏事物的。



放大狗的部分，可以看出委拉斯开兹的画迹

这幅画的空间感非常强，在美术馆里看到它时，好像自己也置身于宫廷中的那个房间。画中人物身上的光线是通过画面右侧的窗户照进来的，但是委拉斯开兹并没有刻意画上窗户，即便如此，人们还是可以通过映射在窗框上的光自然而然地判断出那里就是光线的来源。此外，借助于画面最深处那扇打开的门后明亮的空间，即使地板上没有方格花纹，房间内也没有家具这样的衬托物，我们还是可以感受到房间狭长的空间感。委拉斯开兹构建的空间感如此奇妙，以至于我们丝毫不会察觉到公主和画家所占的空间连整幅画高度的一半都不到。不知道是否基于此，以前《宫娥》被悬挂在一个比现在要小的房间里展示时，一位法国诗人看后竟然发出了“画在哪里”的疑问。

《宫娥》虽是300多年前的作品，却一直充满活力，现在依旧是人们津津乐道的画作。像大部分西班牙画家一样，委拉斯开兹在西班牙自

然是无人不晓的绘画巨匠，但在比利牛斯山脉以北，他却几乎没什么知名度。直至19世纪，欧洲各地兴起西班牙旅行的热潮，在马德里游历的莫奈参观完普拉多博物馆后，盛赞他为“画家中的画家”。委拉斯开兹的画法对以莫奈为首的印象派画家影响颇深。在印象派画家活动的鼎盛时期，光学已得到了极大发展，照片也已广为人知。那时，对于光是如何作用于人眼这一问题，已经有了科学的解释；而在委拉斯开兹生活的时代，照片还没有出现，但是“眼神犀利”的他就已经把“如何将事物如实画出来”这一画技练得炉火纯青、登峰造极了。

画中宫娥们递给玛格丽特公主的到底是什么东西？这历来是大家所关注的一个重要问题。几年前，有一个从全新视角出发的研究者，提出这个小小的红色容器盛的应该是燃烧的蜡烛，此说法颇受学界的瞩目。因为与现在的西班牙相反，在17世纪，脸色越苍白代表人越美，据说宫中的女人为了把脸变得尽可能苍白，会选择用燃烧的蜡烛冒出的白烟来熏脸，所以宫娥递给玛格丽特公主的东西应该是装有燃烛的罐子。不过若是考虑到画此画时公主尚不满5岁，这个主张似乎有点过分，但对在此年龄就必须穿收腰的紧身内衣和厚重的贡缎连衣裙的王族来说，似乎也不是不可能的。

这幅画中还有一个亮点不得不提，那就是委拉斯开兹的自画像。委拉斯开兹从年轻时就在宫廷任职，他拿多少工资、什么时候在哪儿生活都是记录在案的。但除了这些有明确记录的社会活动，他的私生活几乎不为旁人所知，在他的作品中也很难看到以他的家人或自己为“模特儿”的画像，所以他在《宫娥》上画自画像这一行为确实让人感到有些意外。画家正在为国王与王后作画，但是画家自己也入了画，要有多么奇妙的想象力才能做出这一举动。这不免让人猜测这幅作品的主人公既不是国王，也不是王后、公主和宫娥，而是委拉斯开兹本人。不难想象，画家本人对这幅画的构图也十分满意。



公主手中拿的红色容器的来历让人充满好奇

在画中，委拉斯开兹拿着长长的画笔，站在画架前面，在作画过程中稍微停顿一下，凝视着“模特儿”。委拉斯开兹本就是捕捉瞬间的大师，在这幅画中，他所捕捉到的瞬间正是这一点，也就是画家思考的瞬间。具体来说，就是画家的视觉观察在脑海中形成画像后，即将把这个画像投放至画板上的瞬间，或许这才是委拉斯开兹最想表达的内容——画家不仅是画技高超的手工业者，而且是不断思考的智者。

还有一点需要告诉大家的是，委拉斯开兹胸前的十字架是在这幅画完成两年多以后添加上去的。这个十字架是圣地亚哥骑士团的标志，圣地亚哥骑士团是西班牙被阿拉伯王国侵占时，西班牙人为了保卫国家组织而成立的一个天主教骑士团，加入这个骑士团，就意味着成了贵族。委拉斯开兹在1659年加入了此团，成为贵族，这对画家、对其他人来说，都是一件非常值得骄傲的事情。正因如此，他在两年后将圣地亚哥骑士团的十字架标志添加到了自画像上。

关于此作品的故事不胜枚举，它激发了无数画家的灵感，成为众多诗人和小说家的创作素材。毕加索对此作品进行了无数次“再创作”，现在只需到巴塞罗那的毕加索美术馆就可以欣赏到这些作品。就连我们面前这只体形健硕、正在打盹儿的狗，也成了小说的主人公。说起来，有

些言辞犀利的人偶尔也会提出这样的疑问：“那委拉斯开兹此时画的国王和王后的肖像画去哪里了呢？”此时当然也有很多人“哦”一声，恍然大悟似的表示赞同。但是，答案是“没有”。一直以来，西班牙王室的肖像画都有为国王和王后单独作画的传统。普拉多博物馆里收藏的委拉斯开兹的王室家族画都是个人肖像画，甚至在结婚的场面里，国王和王后也是单独成画的。此外，委拉斯开兹所画的王室肖像画属于王室所有，不存在流传到其他地方的问题。也就是说，这并不是他的实际经历，而纯属是通过想象创作而成的。那么，在如此长的说明之后，对于“《宫娥》这幅画到底向我们展示了什么”这个问题，我的答案是“画家的脑洞，画家的想象”。



委拉斯开兹自信的样子反映出真正的画家所蕴含的深意

弗朗西斯科·戈雅

《钦琼伯爵夫人》

1800年，帆布油画，216cm×144cm

和委拉斯开兹一样，弗朗西斯科·戈雅（Francisco de Goya y Lucientes，1746—1828）也是宫廷画家之一，所以他的大部分作品都被收藏在普拉多博物馆里。但他所生活的时代与委拉斯开兹截然不同。委拉斯开兹生活的17世纪是西班牙的黄金时代，当时的西班牙虽然在政治、军事上有所衰退，但在文化上百花齐放。相反，戈雅生活在18世纪末19世纪初，那时的西班牙可以说是一座每个角落都需要修理的古宅。在19世纪初，才不过10年的光景，西班牙就被法国的拿破仑军队占领了。此外，委拉斯开兹只侍奉过腓力四世，而戈雅则经历了4位国王。戈雅生活的历史背景比较复杂，所以在介绍他的画之前，我们有必要对当时的历史简单地了解一下。



弗朗西斯科·戈雅/《钦琼伯爵夫人》（La condesa de Chinchón）

进入18世纪后的西班牙，由于腓力四世的儿子中唯一长大成人并且登上王位的卡洛斯二世也不幸离世，后继无人的哈布斯堡王朝更迭为波旁王朝。相继登上王位的波旁家族腓力五世、腓力六世以及后来的查理三世（腓力五世的儿子，腓力六世的弟弟），都曾试图对西班牙进行社会改革，希望马德里能够像法国巴黎一样成为井然有序、风景优美的城市。国王查理三世修建了现在作为普拉多博物馆的建筑物（据说当时是作为自然科学研究所来使用的）和阿尔卡拉之门（Puerta de Alcalá）等现代马德里的标志性建筑物。在马德里太阳门广场（Plaza Puerta del Sol）中央矗立着的骑马青铜雕像，便是查理三世像。相反，其子查理四世比较昏聩无能，不仅受王后玛丽亚·路易莎（María Luisa）和首相兼王后的情人曼努埃尔·戈多伊（Manuel Godoy）的任意摆布，而且还在法国军队占领西班牙后，被迫让位于拿破仑之兄。1808年5月2日，拿破仑军队入侵伊比利亚半岛。当时的市民誓死反抗，发起独立战争。这场战争一直持续到1813年，才以法国撤军、何塞一世离开、查理四世之子费尔南多七世继位为结局落下帷幕。至此，波旁家族重新掌权。虽然后来经历两次共和国时期，但西班牙王室至今都是波旁王室。

接下来我们还是言归正传，回到这位在乱世中浮沉的画家——戈雅的身上来吧。戈雅是我在本书中介绍的普拉多博物馆画家中的最后一位，也是最难介绍的一位。大部分人都知道戈雅在西班牙甚至西方绘画史上都是一位举足轻重的画家，也知道关于他的书有很多，还知道他画的一对女性裸体画很有名，但其实大部分人并不知道他到底伟大在何处。我们从他的作品中很难发现像意大利文艺复兴画家的那种古典美，抑或鲁本斯的华丽美，以及委拉斯开兹那种才华横溢的感觉。而且也不知为何他的作品中王室贵族的肖像画尤为多，说实话若不认识所画对象，欣赏肖像画是相当无聊的一件事。戈雅的画在普拉多博物馆所占的比重比任何一位画家都多，因此，对戈雅的说明会在本书中占有相当大的篇幅，希望对普拉多博物馆和戈雅的介绍结束后，大家能够或多或少

地了解到他的魅力所在。

同样作为西班牙王室的宫廷画家，戈雅不可避免地会被拿来与委拉斯开兹进行比较。委拉斯开兹出生于塞尔维亚，他从小便展现出了绘画天赋，24岁就被任命为宫廷画家，深受国王宠爱。戈雅1746年出生在阿拉贡地区一个叫丰德托多斯（Fuendetodos）的小村庄，在成为王室画家之前，他经历了非常多的挫折和失败。这与他生活的时代背景有一定的关系，但不得不说，他的个人生活确实十分坎坷。最初他在阿拉贡地区最大的城市萨拉戈萨（Zaragoza）学画，之后拜弗朗西斯科·巴依也乌（Francisco Bayeu）为师，后来娶了这位老师的妹妹霍塞法·巴依也乌（Josefa Bayeu）为妻。

当时，不仅在西班牙，几乎在整个欧洲，学院的影响力都是巨大的。王立或者国立学院作为教育机关，不仅会教授学生什么样的画是好画、如何表现人物形象（大概是在大理石人物雕刻上染色的形态）以及哪个类型的画等级最高（将历史画定为最高级的类型，静物画和风景画属于低级类型）这样的问题，还会选拔优秀的作品，并送其作者去意大利游历——这有点类似于现在的短期研修。因此，在这一时期的画作中，历史画偏多，而且有很多都受意大利古典风影响，人物线条利落硬朗。

戈雅曾多次向马德里的圣费尔南多皇家美术学院（Real Academia de Bellas Artes de San Fernando）投过画稿，但不出所料，均以失败而告终，最后没有办法的他只好选择自费去意大利游学。返回西班牙后，他接到几个在教堂绘制湿壁画的订单，并受雇于皇家壁毯织造厂，为他们绘制壁毯图样。壁毯类似于挂在墙上的挂毯，主要用来装饰和御寒，是根据用各种颜色绘制的图样编织而成的。王室经营的壁毯织造厂在马德里，为壁毯绘制图样的工作虽然算不上是什么好机会，但是开始奔三的戈雅却以此为契机，走进了宫廷画师的世界。从此，为了在社会上取得成功，戈雅开始不懈努力。

戈雅简单地绘制完壁毯图样的画稿后（虽说是画稿，也是上了色的

油画），宫廷首席画师安东·拉斐尔·门斯（Anton Raphael Mengs）会确认一下有没有需要修改的地方，是否可以直接投入生产。若确定可以直接投入生产，那么戈雅就需要绘制一幅更大、更精致的油画，这样工厂就可以按照图样直接进行织造了。现在戈雅绘制的这些画稿大都被展示在普拉多博物馆2层。

除了在皇家壁毯织造厂的工作外，戈雅结交了当时的许多学者和贵族，并为他们创作肖像画。他毫不吝啬地展现自己的才能，并以肖像画家的身份站稳了脚跟。普拉多博物馆里有很多戈雅画的贵族像，他的肖像画有这样的特征：不管是单纯的写实，还是像其他肖像画那样对人物进行美化，使其看起来更加美丽，都充分体现了人物的特征与性情。最终，他成功地当上了宫廷的肖像画师，为国王和王室成员，以及首相等作画。

46岁，正是作为画家、作为一个男人精力最旺盛的年龄，但戈雅却在此时患上了严重的热病。他在鬼门关转了一遭后，好不容易恢复了健康，却不幸失聪了。正值中年，失去听觉相当于隔断了与外部交流的通道，因此他经历了漫长的精神孤独。但他一直没有辞去宫廷画师的职位，并且为了涨薪水不断努力着，当然更没有停止画家的活动。值得强调的是，他的杰作都是在之后创作的。最后他当上了宫廷的首席画师，并创作了版画集，画了更多优秀的肖像画。

1808年，拿破仑率领的法国军队占领了西班牙。拿破仑以要攻打葡萄牙为借口，提出了借道西班牙的要求，并得到了曼努埃尔·戈多伊的允许。最终，查理四世被迫让位于拿破仑，不过拿破仑并没有自己坐上王位，而是让自己的哥哥成了西班牙的国王；查理四世的家人则被流放到法国南部。虽说被流放，但碍于王族的身份，还是给他们提供了吃、穿、住这些必需品。何塞·波拿巴在位期间，戈雅仍然是王室的画师，那时在西班牙存在着一部分推崇法国自由主义的亲法派势力，戈雅是思想上的自由主义者，他结交的学者、贵族中也有较多自由主义者。由此推断，戈雅应该也算得上亲法派。

之后西班牙的独立战争持续不断，一直到1813年才取得胜利。次年，拿破仑撤退，何塞一世不得不让位给查理之子——费尔南多七世。费尔南多七世将当时协助法国军队的人全部革职，甚至处以死刑。不过，戈雅却幸运地活了下来，并继续以宫廷画师的身份留在了宫廷中。但是费尔南多七世并不傻，他知道戈雅曾臣服于何塞一世的政权，因此他们的关系并不太好。

1819年，戈雅搬进了马德里郊外的房子里，这里便是“聋人屋”。他亲手绘制完室内的壁画后，就在那里住了下来。后来他又于1824年以疗养为由，搬至法国南部的波尔多。他与因费尔南多七世的政策压制而被迫离开西班牙的自由主义者一起度过了晚年，于1828年在波尔多画上了生命的句号。直至20世纪，他的遗体才被运回马德里，安葬在圣安东尼·德·拉·弗罗里达教堂（Ermita de San Antonio de la Florida）。巧的是，这座教堂的壁画正是由他绘制的。

接下来我们还是言归正传吧，这幅画中的年轻贵妇是钦琼伯爵夫人。最初继承爵位的是钦琼伯爵夫人的弟弟，但是他却选择成为一名神职人员，并把爵位传给了姐姐。钦琼伯爵夫人和当时的国王查理四世是堂兄妹的关系，后嫁给了国王的亲信曼努埃尔·戈多伊。尽管他们的婚姻是一场政治联姻，但这个年轻的女人非常爱她的丈夫。前面我们曾提到过，曼努埃尔·戈多伊其实是王后的情人，但除了王后，他还有其他情妇。戈雅并不是第一次为这个女人作画，他曾经为伯爵夫人的父亲，也就是查理三世的弟弟——唐·路易斯亲王（Infante Don Luis）一家画过肖像画，那时他就已经为只有三岁的伯爵夫人作过画了。

这幅画创作于伯爵夫人20岁时，当时她怀有身孕。据说，在作画期间，作为“模特儿”的伯爵夫人一直在等丈夫曼努埃尔·戈多伊回家，因此时不时地回头确认丈夫是否回来，哪怕是再小的动静都不放过。这样的神态被戈雅敏锐地捕捉下来，所以画中的伯爵夫人虽然坐在左前方，头却微微转向了右后方。她对丈夫的爱意通过手上戴的戒指也可以看出来，戒指上面小小的人像便是她丈夫的画像。戈雅和“模特儿”的父亲唐

·路易斯有一定的交情，所以可以说是看着伯爵夫人从小长大，然后结婚、怀孕，因此戈雅在作画时与别的画家在情感上就已截然不同，再加上当时戈多伊和王后的关系无人不知，所以这个眷恋丈夫的年轻夫人令戈雅怜爱不已。也许正因如此，戈雅画中的伯爵夫人显得清纯柔弱，当然这也可能是孕妇特有的气质。这幅肖像画不仅表达了绘画对象钦琼伯爵夫人的心境，也融入了画家本人的感情。这也是戈雅肖像画的特征和力量——他的画充分表达了画中人的内心世界。



在伯爵夫人的戒指上可以看到她丈夫曼努埃尔·戈多伊的肖像

从表面上看，会感觉这幅画的用色似乎很单一。深色的背景色、礼服上的奶油色，再加上礼服边缘及头饰上点缀着的绿色几乎是这幅画的全部颜色，但这并不影响整幅画的美感，反而看上去熠熠生辉。挺立的礼服材质，布料反光产生的光泽感表现得恰到好处，再一次向我们证明戈雅对色彩的驾驭程度。与当时学院风的新古典主义画家喜欢用多种冷色调来绘画的习惯相反，戈雅的画色彩明媚。如果想知道戈雅的画与同时代画家的差异，只需欣赏一下普拉多博物馆0层展示的新古典主义作

品即可，甚至不需要更多的说明。

如果你正在美术馆欣赏这幅画，很容易就会发现作品的表面有很多裂痕。这幅画刚开始是由钦琼伯爵家族的后代保管，到2000年才将所有权转交到普拉多博物馆。由于环境并不理想，作品现在的状态不够完好。但是伯爵夫人的脸色、零星点缀着的绣花，以及隐隐泛着光泽的礼服，每个细节的色彩依旧是那么明亮而美丽。

弗朗西斯科·戈雅

《玛丽亚·路易莎王后骑马像》

1799年，帆布油画，338cm×282cm

这幅画是查理四世的夫人——玛丽亚·路易莎王后的骑马肖像画。它和查理四世的骑马像是一对，面对面地展于普拉多博物馆的展示厅里。此文中之所以没有选择国王，而是选择介绍王后的肖像画，是因为在众多王后画像中，这样的肖像画寥寥无几。

无论是查理四世骑马像，还是玛丽亚·路易莎王后骑马像，我们从中都可以很明显地看出委拉斯开兹对戈雅的影响。无论是马的姿势还是风景等，该画都和委拉斯开兹画的骑马像非常相似。戈雅说过："我的老师是大自然、委拉斯开兹和伦勃朗。"戈雅对委拉斯开兹十分崇拜，详尽地钻研过他的作品。在马德里担任宫廷画师后，他甚至将委拉斯开兹的作品制作成了版画。但是由于中间有一百多年的时代变迁，再加上法国大革命的影响，西班牙国王不能像以前一样把身穿华丽衣服、头戴闪亮饰品的画像作为正式画像。更何况邻国的国王都要上断头台（而且获死刑的法国国王和西班牙国王是亲戚）了，自家的国王也不能显得太奢侈吧。因此，国王和王后的穿着比委拉斯开兹时代的国王要朴素很多。



弗朗西斯科·戈雅/《玛丽亚·路易莎王后骑马像》（La reina María Luisa a caballo）

我们再来看一看玛丽亚·路易莎王后骑马的样子。以前女人骑马时

会将腿全部放到一侧，身体朝向一边；而两腿分开、将两只脚分别放在马背两侧、蹬着马镫子的姿势是男人骑马的专用姿势。骑马时如果将腿放到一边，就不能蹬马镫子了，所以骑起来应该很困难，不过也许女人有她们自己专门的骑马术。话虽如此，但是画中的玛丽亚·路易莎王后却像男人一样，两腿分开坐在马背上，脚蹬着马镫子，后背挺得笔直，一只手抓住缰绳，微微收紧下巴，显得自信满满。她就是这样的人——她一手掌控着软弱无能的查理四世，一手把自己年轻的情人送上首相之位，翻手为云，覆手为雨。若有机会去美术馆参观，不妨将其与她丈夫的画像对比来看。画中的查理四世，说得好听一些是慈眉善目，说得难听一些就是有点儿“蠢”，所以不怪他被霸气的王后捏在手里。戈雅将王后的性格充分地表现在画像中，据说王后对这幅画像十分满意。

弗朗西斯科·戈雅

《查理四世一家》

1800年，帆布油画，280cm×336cm

在我们面前的这幅巨大的肖像画，便是查理四世一家的家族肖像画。这幅画非常大，几乎占了展示厅的一整面墙。每年夏天，国王一家都会离开炎热的马德里，前往乡下的别宫避暑。1800年的那个夏天，他们打算利用这段时间绘制家族肖像画，所以戈雅也一起去了度假地。由于“模特儿”的人数众多，如若将所有人都聚在一起作画的话，工作量过于庞大，既耗时又费力，得不偿失。于是最终决定，先由戈雅为每个人作画，然后再整合到一起。按照商定好的方法，戈雅先为每个人画了一幅画像初稿，然后依次得到了本人的许可，之后戈雅借口别宫的画室不合适创作那么大的画像，拿着画具回到马德里，完成了这幅巨作。

画面中间靠右的位置、穿黑色衣服的男人便是查理四世，画面中间的女人是玛丽亚·路易莎王后，最左边穿暗红色衣服的小男孩是他们的次子查理。他后来与自己的侄女伊莎贝尔二世（费尔南多七世的女儿，费尔南多没有男性子嗣）展开王位之争，从而引发了查理派和伊莎贝尔派之间的冲突。穿蓝色衣服的青年男子是长子，即后来的费尔南多七世。他旁边的年轻女子虽然是他的夫人，但画这幅画的时候他们并没有结婚，所以隐藏了她的正脸，只画了侧面的样子。这对尚未结婚的年轻男女中间有一个长得像女巫的夫人，是查理四世的姐姐。王后带在两侧的两个小孩是国王夫妻的孩子，国王身后勉强可以看到的男子是国王的弟弟——安东尼奥·帕斯库亚尔（Antonio Pascual），他当时是马德里市的市长。坊间传言他经常躲在国王背后搞小动作，而戈雅也把他的这种性格表现在了画像上。他旁边勉强能看到脸的女性是他的夫人，传闻她在画这幅画的时候已经离世。此外，最右边的年轻男女是国王的女儿和女婿，以及刚出生不久的外孙——婴儿的脸蛋是如此可爱。



弗朗西斯科·戈雅/《查理四世一家》（La familia de Carlos IV）

这幅王室的家族肖像画是普通的肖像画吗？王后站在这幅画的中间这一点让人觉得不可思议。在一个家族的合照中，一般都是最重要的人才会站在中间：如果父亲最重要，父亲站在中间；如果奶奶最重要，奶奶站在中间。但这幅画中站在中间的却是王后和她两侧的孩子。查理四世反而站在稍微靠边的位置。而且，还有传言说王后身边的孩子实际上是她和曼努埃尔·戈多伊所生。小女孩的生父虽然未知，但是小男孩长得太像戈多伊了，让我们不得不承认这就是戈多伊的孩子。戈雅在这幅画中想要表达的东西数不胜数，连未过门的王妃，甚至死去的人都被加了进去，可以想象他为完成这幅作品究竟下了多大的决心。

在这幅画所在的展厅里还有几幅画陈列其中，那便是戈雅当时为每个家庭成员单独画的，并得到了许可的那些草图。将草图与成品比较来看，我们会发现成品里的人物明显比草图里画得丑陋。一般来说，在为王室作画时，大家都会尽可能地去美化画中人，戈雅刚开始也是这样画的，但是在帆布上作画时，他却选择了随心所欲。国王姐姐的画像很好地说明了这一点，草图上她的眼睛旁边虽然有个黑斑，但看上去还是一个不错的中年女人。但在成品画上，她眼边的黑斑更加突兀，再加上鹰钩鼻和目光如炬的眼睛，活脱脱一个正在使坏心眼的女巫。

为了能够赶在国王一家回来之前按照自己的想法完成这幅画作，戈雅从度假地阿兰胡埃斯回马德里后，速战速决地完成了这幅画。虽然脸的部分看不出什么端倪，但从礼服的部分还是可以看出作画时有些匆忙的痕迹，因为很多部分都没用画笔，而是用调色刀直接涂上去的。但即便如此，戈雅也将闪光的色彩和质感表现得非常出色，无愧于色彩大师的称号。例如国王胸前的挂饰像真正的水晶一样闪闪发光；女子们的裙摆既不飘乎乎也不像贡缎那样硬邦邦的，而像是在很有质感的布料上点缀了一些蕾丝的样子。用画笔快速完成对所有内容的表达，正是戈雅作为画家的能力所在。



弗朗西斯科·戈雅/《玛丽亚·约瑟芬公主画像》（María Josefa de Borbón y Sajonia, infanta de España），1800年，帆布油画，72cm×59cm

在画作中，玛丽亚·路易莎王后和她身边的女儿头上戴了一个弓箭模样的饰品，这个寓意丘比特之箭的黄金饰品代表着尚未婚嫁的年轻姑娘正在寻找爱情。将年轻姑娘戴的头饰画在上了年纪的王后身上，暗示她的虚荣心和游戏于众多男人之间的事情。除此以外，关于王后性格的趣事还有很多：据说她对自己的胳膊自信心爆棚，禁止除她之外的女人在宫廷宴会上露胳膊，这使得其他女人出席宴会时必须戴长手套。在这幅画中，戈雅将她的前臂画得像拳击手一样粗壮。王后患有骨质疏松症，这使得她的牙齿几乎掉没了，所以平时都戴着用木头做的假牙。据说她非常讨厌将自己最大的弱点，也就是假牙示于人前（大家可以回想一下前面介绍的《玛丽亚·路易莎王后骑马像》，画中的王后虽然在微笑，但嘴唇却是紧闭的），而在这幅画中却可以隐约看到王后的假牙，当然要仔细观察才可以。

戈雅画中的国王犹如白日饮过酒一般，鼻子和腮都是红色的。不只是国王，国王的家人也都被画得丑陋无比，对王后更是赤裸裸的讽刺。戈雅为什么没有被辞退呢？他又是怎样保住宫廷画师的职位的呢？这让人不由得感到好奇。其实国王和王后并不傻，他们看到这幅画时必定也看出了端倪，所以之后再也没有找戈雅画过肖像画。但由于戈雅作为画家的业务能力比较强，他宫廷画师的职位也得以维持了下来。如果大家好奇其他画家是怎么画国王一家人的，可以参考同时代其他画家所画的查理四世的家族肖像画。比如维森特·洛佩斯（Vicente López Portaña）的作品，现在亦陈列在普拉多博物馆0层的展示厅内。维森特·洛佩斯的画如同一般的肖像画，把国王一家美化甚至神化了。两相比较，戈雅的与众不同立见分晓。

此外，画作左边立着一个很大的画架，从它的后面，我们可以看到戈雅本人，还可以隐约看到他们所在房间的后墙上挂着的图画，很明显这是受委拉斯开兹的作品——《宫娥》的影响。



维森特·洛佩斯/《查理四世一家》，1802年，帆布油画，348cm×249cm

弗朗西斯科·戈雅

《裸体的玛哈》/《着衣的玛哈》

1795—1800年，帆布油画，98cm×191cm / 1800—1807年，帆布油画，95cm×190cm

即便是对西方美术一点都不了解的人，也应该见过这两幅作品。在我上学时，这两幅作品曾出现在美术教科书上，不知现在如何。同一个人，一个裸体一个着衣，这勾起了很多对美术无感之人的兴趣。那么这个被称为“裸体的玛哈”“着衣的玛哈”的女人是谁呢？要想知道答案，就需要先从“玛哈”（maja）的意思说起了。“玛哈”曾被译为“玛雅”，实际上在西班牙语中，“玛雅”的发音是错误的，“玛哈”才是正解。女子“玛哈”、男子“马约”（majo）是对喜欢打扮、注重长相之人的称呼，这种称呼只适用于马德里的普通人，不适用于贵族。在现在的西班牙语中，会将印象好、穿着大方的人称为“马约”“玛哈”，当然也用来称呼性格好的人。因此，戈雅画中的“玛哈”应该是时尚弄潮儿或绝色美女之意。



弗朗西斯科·戈雅/《裸体的玛哈》（La maja desnuda）



弗朗西斯科·戈雅/《着衣的玛哈》（La maja vestida）

现在我们知道“玛哈”一词其实并不是特指某个人的名字，也有人将这两幅画称作“吉卜赛女人”或者“维纳斯”。对模特儿本人的猜测有很多，但至今尚未有定论。有一种说法是出身权贵、与戈雅交好的阿尔巴公爵夫人（Duquesa de Alba），这种说法甚至导致二人的绯闻在当时一度被传得沸沸扬扬。

无论在现代，还是在19世纪，阿尔巴公爵夫人的爵位都是极高的，即使是西班牙王后也不能与之比肩，她的家族在西班牙可以说是历史最为悠久的贵族。戈雅和阿尔巴公爵夫人之间也确实存在着某种关系，但鉴于两人身份及性格的差异，我觉得应该不是很深刻的关系。相反，戈雅对她单相思的可能性更大一些；但对于公爵夫人来说，戈雅应该算是她众多情人中的一个。更关键的是，请他作这两幅画的人是曼努埃尔·戈多伊，而他和公爵夫人是宿敌。由此推断，这幅画的“模特儿”不可能是阿尔巴公爵夫人。在以前的美术馆指南手册和一些书中，也偶尔出现过这幅画的“模特儿”是阿尔巴公爵夫人的说法，但我认为不是。另外，也有人说她是戈多伊的众多情人之一，但这些说法都没有事实依据。也许，这个“模特儿”根本就是不存在的。

传说，曼努埃尔·戈多伊将这两幅作品与委拉斯开兹的《镜前的维纳斯（爱神罗可比）》［*Venus del espejo*（*Rokeby Venus*），藏于英国国家美术馆］和被推断为提香作品的维纳斯画像挂在一起，并且根据来访客人的身份，有时挂《裸体的玛哈》，有时挂《着衣的玛哈》。当然，这两幅作品现在并排悬挂于普拉多博物馆的展厅里。

实际上，在西方绘画史上，描绘女性裸体的作品有很多。然而，为什么唯独戈雅的裸体画为大家所熟知呢？一般来说，在西方绘画史上，裸体画的对象都是希腊罗马神话中的女神，美神维纳斯就是其中的代表之一。此外，基督教中的人物、传达《圣经》内容的圣人或者传说中的圣人（沐浴中或者寓意脱掉象征虚荣心的衣服之类的）偶尔也会以裸体的女性形象出现。

一般情况下，我们是可以从裸体画中找到证明模特儿身份的线索的。比如维纳斯有丘比特，浴中的苏珊娜（《旧约》中的人物）旁边有偷看她的两个老人。而在戈雅的作品中，我们找不到能证明这个女性身份的丝毫线索，这正是它与以前裸体画的不同之处。他描绘的是身份不明之人的裸体，而不是那些“可以裸体”的女人（维纳斯或苏珊娜）。这点在当时来说确实有些惊世骇俗，戈雅也因此受到了西班牙宗教裁判所的审问。不只是戈雅，就是60年后的马奈也曾因他所创作的《草地上的午餐》（*Le Déjeuner sur I’herbe*）和《奥林匹亚》（*Olympia*）而饱受争议。在那个时代，没有资格裸体的女人以裸体的形式出现，绝对是一件会引起公愤的事情。想想几十年后的法国都是如此，更何况1800年的西班牙。对当时的西班牙来说，这不得不说是一次大胆的尝试，以至于让戈雅受到了宗教裁判所的传唤。所幸此画是当权者订的，最后戈雅被顺利地放了出来。

事实上，戈雅不是特别擅长画人体。他画的玛哈，脸部和上身隔得太近，看起来像没有脖子一样。而且胸部好似没有受到重力的影响，有点儿不太自然。与此相反，着衣的玛哈比较像他作画的风格，无论是衣服的色彩和质感的表现方式，还是布料和枕头上蕾丝的墨痕，无一不显

示着他作为绘画巨匠的才气。

抛开上面所说的故事，同一个女人，着衣的样子与裸体的样子，被并排地展示在美术馆这一点就让人兴趣倍增。比起只看裸体的女人，一起看时会给人留下更加深刻的印象。因为我们从视觉上看到的不是一个单纯的裸体，而是一个女人脱衣的过程。不知是不是这个原因，挂着两个玛哈的房间不管什么时候都是人满为患。

弗朗西斯科·戈雅

《1808年5月2日的起义》

1814年，帆布油画，268.5cm×347.5cm

西班牙独立战争结束后，被驱逐出西班牙的查理四世的长子1814年以费尔南多七世的身份回归故国。随后，为缅怀奋起反抗法国侵略军队的马德里群众，他委托戈雅作画，于是戈雅分别以1808年5月2日和3日发生的事件为背景，画了两幅画。

我们先来看一下《1808年5月2日的起义》（*EI 2 de mayo de 1808 en Madrid*）这幅画吧。拿破仑军队由从西班牙带来的奴隶兵和法国人混编而成，所以图中有些人包着头巾，手拿弯曲的半圆形刀，身着阿拉伯式衣服；还有些人则穿着法式军服。当时的马德里没有守护首都的军队，所以马德里市民只能徒手战斗，他们仅靠手上拿的刀、绳子和木棍与敌军奋勇作战。这天的市民起义是西班牙抗法独立战争的开端。地面上，法国军人和马德里市民倒在血泊中，而前排的马德里市民正在攻击马匹，用刀刺向奴隶兵，并试图将他们拽下马。



弗朗西斯科·戈雅/《1808年5月2日的起义》

前面提到过，这一时期盛行新古典主义。新古典主义者创作了很多历史画，但戈雅的作品和其他的历史画有所不同。历史画的主人公通常是英雄人物，或是呼吁群众的英雄，或是庄严死去的英雄，但戈雅的画中并没有这样悲壮的人物。法军作为侵略者一方，不可能是英雄，那么马德里市民呢？最后排聚集的人就是正在反抗的市民，但他们没有一点儿英雄的模样，反而像是一群无知懵懂的群众。事实上，在这样混乱的时代，大部分人就是这样的状态。那么穿着红色裤子，流着血从马上跌落的奴隶兵和刺向他的西班牙人呢？画中的奴隶兵已经血流成河，胳膊也无力地下垂着，仿佛已经死了，但是刺他的人却毫不知情，只是盲目而机械地用刀狠狠地刺着，从他愤怒的眼神中可以看出他已然疯狂。戈雅画技精湛，仅用一个白点和一个黑点就完美地呈现出了他那发狂的眼

神。

翌日，也就是5月3日凌晨，参加起义的马德里市民被法军处决。马德里市郊和市内到处都是肆无忌惮的行刑场面，戈雅画的《1808年5月3日夜枪杀起义者》（*El 3 de mayo en Madrid*）便是这一场面。画中之人都濒临死亡，但是大家的表情和反应却各种各样。有祈祷的人，有因恐惧而瞪大双眼的人，有受挫般双手捂脸的人，还有张开双臂直面死亡的人。画中的法军虽然相貌模糊不清，但都穿着类似的衣服，做着同样的姿势。画家用这种方式表现出了枪决瞬间法军的惨无人道。站成一排的军人和张开双臂、做耶稣受难状的马德里市民之间点燃的灯笼照亮了那些将死之人。戈雅画中的男人从来不惧生死，能够直面死亡。

戈雅的这幅历史画作符合歌颂勇敢的马德里市民、庆祝费尔南多七世回归的创作要求，但他并不是凡夫俗子，他一直关注着人类的理性，观察着理性丧失后人类的死亡、疯狂与兽性。他借历史画的形式，不但歌颂了重新开始的西班牙王朝，还展现了战争中人的状态。

受《1808年5月3日夜枪杀起义者》的影响，马奈、毕加索等后辈画家都画过相同结构的行刑场面。马奈的《处决马克西米利安》（*The Execution of Maximilian*）和毕加索的《韩国大屠杀》（*Massacre en Corée*）都采用了这种一边是站成一排的刽子手、一边是受刑者的结构形式。尤其是毕加索，他后来曾写过，自己的作品《格尔尼卡》（*Guernica*）是受到戈雅的《1808年5月2日的起义》和《1808年5月3日夜枪杀起义者》的启发创作而成的。痛苦的马、翻倒的人、混乱中抱着孩子的母亲和拿刀的手等都是受戈雅作品的影响。戈雅对西方美术的影响不只停留在马奈和毕加索，他还对浪漫主义、表现主义和超现实主义等产生了莫大的影响。他的画家生涯虽在19世纪初便已终结，但从他的作品中，我们仍旧可以窥探到19世纪后期甚至20世纪美术作品的特征。他用色的技巧、敏锐地捕捉决定性瞬间的能力、尖锐的现实主义、对与理性有一定距离的野性世界的关注，都为现代画家树立了榜样，同时他在赋予想象力新的价值等方面也有着杰出的贡献。因此，称戈雅为“现

代美术之师、现代美术之父”一点也不为过。



弗朗西斯科·戈雅/《1808年5月3日夜枪杀起义者》，1814年，帆布油画，268cm×347cm

弗朗西斯科·戈雅

《农神吞噬其子》

1820—1823年，帆布油画，143.5cm×81.4cm

普拉多博物馆0层的一侧有一间专门展示戈雅“黑色绘画”（Pinturas negras）的展示厅。“黑色绘画”来源于他在1819年为自己在马德里近郊的房子创作的室内壁画。在这个名为“聋人屋”的房子里，壁画全部以黑色为主调，所以被称为“黑色绘画”。后来因为要修建铁路，房子被迫拆除，但拆除前相关人员把墙面整个卸下来然后重新贴在了画布上，戈雅的壁画就这样保存了下来。当时此房的房主打算将“黑色绘画”系列捐赠给卢浮宫博物馆，但被卢浮宫拒绝了，最终进入了普拉多博物馆。

人们对“黑色绘画”系列的解释各持己见，因为它的绘画方式与以前的完全不同，所以我们可以任意地解读。当然，大部分作品的意义还是有迹可循的，而这些作品也有与之相对应的名字。不过事实上戈雅并没有为“黑色绘画”起过名字，所以大家可以根据自己的意愿和想法去分析。“呃……这句话好像经常听到呢。”大家是不是突然有一种这样的感觉？是的，在欣赏现代美术作品时，会经常提到“这幅画为什么这么画呢”这个问题，这时大家一般都会说，美术本就没有正解，按自己看到的、理解的分析就好，这也正是戈雅的超前之处。以“黑色绘画”系列为代表的一些油画、版画都是在没有接受委托的情况下创作的，不是因为谁的委托，仅靠艺术家的意志和灵感而自由地作画——这是现代美术的特征之一，而戈雅是先驱者。



弗朗西斯科·戈雅/《农神吞噬其子》（Saturno devorando a un hijo）

“黑色绘画”系列中最引人注目的作品就是《农神吞噬其子》。提坦（Titan）之王萨图尔努斯（Saturnus）受到会被自己的儿子杀死并夺位的诅咒。他为了不被害死，在儿子出生后就把他们吃掉，但他的妻子瑞亚于心不忍，有一次以石代子，哄骗丈夫吞下石头，并偷偷将孩子养大。这个孩子就是后来的奥林匹斯众神之王朱庇特。这幅作品还有很多不同的解释，其中一种就是暮年的戈雅把自己比作了萨图尔努斯。他的妻子霍塞法·巴依也乌虽然怀过几次孕，但大多是死胎或夭折，长大成人的只有一个。之所以会这样，大概是因为戈雅年轻时生活糜烂，患上了梅毒，据说让他失去听力的热病也是因梅毒而起。晚年的戈雅反省自己犯下的错误，想着死去的孩子们，一边自责一边画了《农神吞噬其子》这幅画。回首戈雅的一生，他的确不是什么正人君子，但我认为伟大的画家不一定必须是伟大的人，也没有必要是。像戈雅这样，离我们生活的时代越近，我们对他的认知就越多，有些认知不只是关于他作为画家的生活，而更多的是关于他作为一个人的生活。因此，我们不只看到了他作为画家的成绩和优点，同时也较为清楚地了解到了他的缺点。

蒂森—博内米萨美术馆

M USEO THYSSE NBORNEMISZA

德国贵族家庭的典藏

地址：Paseo del Prado 8，28014 Madrid（34 902 76 05 11）

交通工具：Banco de España地铁站 / 公交1、2、5、9、10、14、15、20、27、34、37、41、51、52、53、74、146、150路/Atocha火车站

开放时间：周一 12：00~16：00、周二至周日 10：00~19：00

（其中12月24~31日开放至15：00）

休馆日：1月1日、5月1日、12月25日

门票：12欧元（65岁以上及学生8欧元，周一免费，特展请参照官网）

网址：www.museothyssen.org





Jardines impresionistas

在意大利和西班牙的美术之旅中，我发现了一个问题，那就是不只韩语的旅游手册少，就连韩语的语音导游器也很难找到。欧洲的旅游手册上虽然有对美术馆的介绍，但内容太少，而美术馆里的指南手册又大多没有韩语版。记得有一次，我在普拉多博物馆偶遇了韩国的团体游客，但是讲解员用语晦涩，解说着实无趣。那时我就在想："如果是我的话，肯定会换种方式来讲解的。"

旅行结束回到首尔后，我重新开始工作，其间又抽空去西班牙旅行过两次，但这种想法从来没有改变过。于是，我决定当一名美术馆专业的解说员，写一本美术馆专用指南。我首先来到自己最熟悉而且有诸多大型美术馆的马德里做解说员。当时我并没有选择进入导游公司，只是自己一个人抱着"应该能行吧"的想法开始了。但让我感到惊喜的是竟然有客户找来了，之后，不知道是不是因为口碑一点点好起来了，总之，我的行程变得很密集。

给他人讲解画作，需要做充分的准备，所以那时候我认真地学习了关于画作的各种知识，进出美术馆更成了家常便饭。除此之外，我还听了美术馆的教育课程，加入了美术馆志愿组织。在此过程中，我发现一个与普拉多博物馆不同，但也极具魅力的地方，那就是蒂森—博内米萨美术馆（也叫蒂森美术馆）。



虽然以前也去过几次，知道那里收藏了很多优秀的作品，但真正吸引我的却是那里每年举办的几次特别展。这些特别展有的是美术馆独自举办的，有的是在马德里储蓄银行（Caja Madrid）财团的协助下共同举办的，但都策划得特别有趣。倘若你在马德里旅行途中遇到蒂森—博内米萨美术馆的特别展，强烈推荐你去看一下。另外，与马德里储蓄银行共同举办的特别展分别在蒂森和马德里储蓄银行设立了展示厅，其中在太阳门广场和王宫间的马德里储蓄银行展示厅还是免费的哦！我经常劝人不要错过这场展出，到马德里若只去普拉多博物馆，就有些可惜了。

首先，蒂森—博内米萨美术馆的创立过程就是一件妙趣横生的事。德国—匈牙利系贵族蒂森·博内米萨家族不仅在经商方面颇为成功，而且代代都有收藏美术作品的传统。尤其是美术馆的创始人——蒂森男爵的爷爷非常热爱艺术，热衷收藏，以至于在20世纪初家中的藏品数量过多，需要一个可以安全存放的场所。同时他们也做了一个伟大的决定，即向大众公开展览家中的藏品，因此找一个合适的场所就变得尤为重

要。在世界大战的旋涡之中，经过不懈的寻找，他们最终选择了瑞士卢加诺湖畔附近的宅邸。但随着时间的流逝，空间变得不足起来，再加上与瑞士政府间的矛盾，他们开始物色空间更大、更安定的场所。蒂森男爵（2002年离世）在继承家族企业的同时，也传承了家族对美术的热爱。他希望家里的藏品不要分散在各处，也愿意一直向大众公开。经过多方努力，他最终与对美术不感兴趣的哥哥和希望得到自己那份藏品遗产的姐姐们达成协议，将大部分藏品安置在一个地方，避免分散到世界各处。

为了引进蒂森家族的藏品，美国的盖蒂财团、英国、德国和西班牙之间展开了激烈的竞争，最终，西班牙成功当选，与蒂森签订了合约。合约规定，西班牙政府提供位于马德里中心地带的比利亚埃尔莫萨宫（Palacio de Villahermosa）作为美术馆，蒂森方把藏品租赁给西班牙政府九年半的时间。因为根据西班牙法律，租赁给国家十年以上的作品自动归国家所有。



西班牙之所以能够胜出，蒂森男爵夫人卡门·塞韦拉（Carmen Cervera）功不可没，可见爱国的方式有很多种。蒂森男爵夫人一般被叫作“蒂塔”，据说身为前西班牙小姐的蒂塔经常出现在马德里的蒂森美术馆（虽然我一次也没有见到过）；除了蒂森，男爵夫人也单独收藏了许多作品，甚至于2011年在毕加索的故乡马拉加为自己的藏品开设了美术馆。

1992年，蒂森美术馆在马德里普拉多（Paseo del Prado）大道正式开馆。蒂森男爵对美术馆的建筑物和展示环境十分满意，次年，他将大部分藏品卖给了西班牙政府。按照当时的保险价额推算，价值约15亿美元的藏品仅以3.5亿美元的低价售了出去。于是，从1993年开始，蒂森的个人收藏变成了西班牙国家所有。

对蒂森男爵来说，重要的不是钱，而是“蒂森—博内米萨美术馆”的名号。他对蒂森唯一的要求就是不能分散藏品，不能转卖，并向大众开放。他的确是一位很潇洒的富豪。

跟欧洲其他的美术馆相比，蒂森—博内米萨美术馆内藏有许多美国现代美术作品，馆内的装潢风格也有些与众不同，据说大部分是按卡门的审美眼光来装修的，从蒂森到普拉多博物馆，步行仅需要三分钟，但是普拉多博物馆多数的藏品都来自王室，所以大多反映了王室的审美。而蒂森的藏品时代跨度更广，地域更多样。馆内藏有很多在西班牙其他美术馆内很难见到的德国与荷兰的作品，以及印象主义和美国现代美术作品。

杜乔·迪·博宁塞纳

《基督与撒玛利亚妇人》

1310—1311年，蛋彩·金木版画，43.5cm×46cm

蒂森—博内米萨美术馆从2层到0层依次展示了13至14世纪、20世纪的藏品，所以在参观蒂森美术馆的时候，我建议大家先从2层开始看起。搭乘电梯上去后，首先映入眼帘的是一间有着微微泛红的杏色墙壁的展示厅，里面是13至14世纪的意大利绘画作品。这里的气氛和普拉多博物馆不同，安静而明亮。当然，这并不是说普拉多博物馆是昏暗的，只是普拉多博物馆的游客太多，而在蒂森美术馆可以安静清闲地欣赏那些佳作（当然，特殊情况除外）。此外，它的路线也比普拉多博物馆简单，更容易找到路。

谈起13至14世纪的美术，人们通常会想到灰暗的气氛。可能是因为作品创作年份太过久远，颜色变得暗沉了，而且大多数是宗教题材，对于对宗教不感兴趣的人来说确实有点无趣。但是，对参观美术馆的我们而言，重要的不是神做了什么，而是人画了什么。只有这样，才能抛开宗教，把注意力集中到作品本身上来。不过在欧洲的美术中，宗教占了非常大的比重，所以若对基督教毫无了解的话，可能会完全看不懂画作想要传达的内容。因此，了解《圣经》中的几个小故事还是很有必要的。如果你对基督教乃至宗教一点都不感兴趣，那就当作故事听听好了。



杜乔·迪·博宁塞纳/《基督与撒玛利亚妇人》（Cristo y la samaritana）

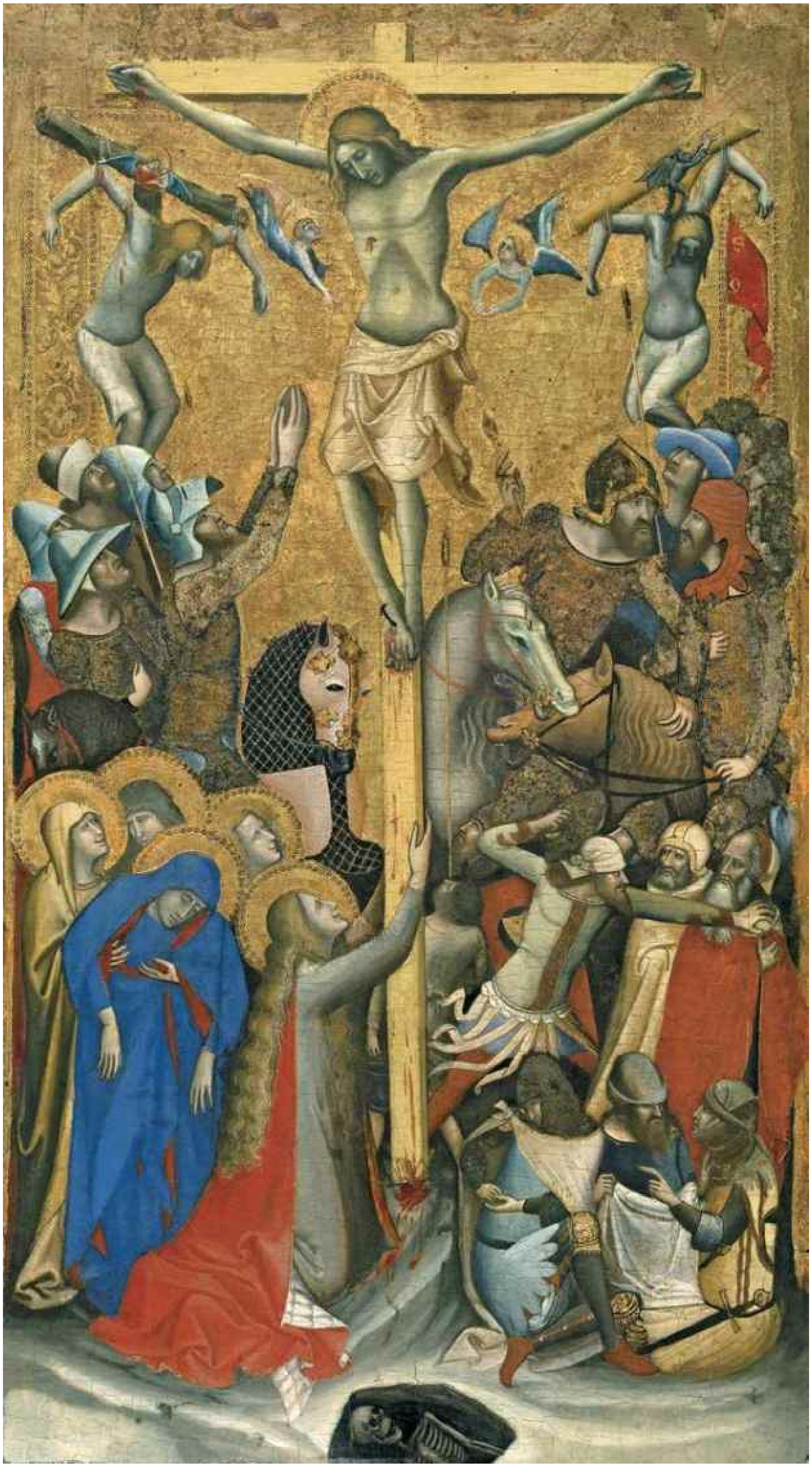
耶稣和弟子们虽然生活在撒玛利亚，但他们都是犹太人。而犹太人和撒玛利亚人自古以来就是死敌。有一天，耶稣在路上遇到了一口井，便在井边坐了下来，但巧的是这口井是由犹太人和撒玛利亚人的祖先雅各（犹太人和撒玛利亚人的祖先是一样的）挖的。此时一个撒玛利亚妇人恰好来打水，耶稣便向这个妇人要水喝。让人惊讶的是，两个互相不说话的死敌民族居然说话了，而耶稣竟然也知道这个撒玛利亚妇人淫乱的过去，一切都让人瞠目结舌。当时，耶稣的门徒进城买食物去了。耶

稣告诉这个撒玛利亚妇人：喝了这口井里的水，人还是会再次口渴，但如果喝了我赐的水，便再也不会感到口渴了。耶稣所说的口渴不是身体上的口渴，而是暗指灵魂上的口渴。

杜乔·迪·博宁塞纳（Duccio di Buoninsegna，1255—1318）将此场景描绘得非常细致。耶稣坐在草绿色的大理石井边，撒玛利亚妇人拿着水罐和带绳子的吊桶。两个人都分别抬起一只手，代表此时两人正在讲话。另外，井后面可以看到石头，这意味着事情发生在乡村的小路上，这块石头是画家表现外景的方式。画面右边画的是四个门徒走出城门的样子，说明他们刚好从城里归来。

这幅画中耶稣坐的井和井台都是采用缩短法画的。女人头顶的水罐稍稍有些倾斜，门徒们脚下的路被画家做了后退处理，以此表现出几个拱门重合的效果，这是杜乔同时使用了远近法与透视缩短法才呈现出的效果。这幅画作是文艺复兴初期能够自然地表现空间感的开创性作品之一。此外，门徒们站成前后两排的结构也很有新意，因为在人物站立的透视法尚未普及的时代，如何画出后排之人是一个值得深思的问题。对我们来说，可能很难感同身受，毕竟我们已经非常熟悉文艺复兴及其之后的绘画手法；但在14世纪初，杜乔将后排之人做如此处理，是非常具有革新性的。

在这个展示厅里也挂了同时代的其他一些作品，这其实变相地为比较当时画家们所作之画的空间感提供了一个非常好的机会。其中有一幅是一位叫维塔莱·达·博洛尼亚的画家在1335年画的，名为“十字架行刑”（*La Crucifixión*），虽然用色鲜明靓丽，让人眼前一亮，但总觉得哪里不对劲，前排好似显得有些复杂，没有章法。这样的感觉是从何而来的呢？我们先来看一下骑马的士兵吧。好似前排之人的后边放了一根柱子，而士兵在努力向上爬。或许现代人觉得这像儿童画画的方式，但在14世纪，这是表现空间感的一次大胆尝试。



维塔莱·达·博洛尼亚/《十字架行刑》，1335年，蛋彩·金木版画，93cm×51.2cm

优雅的色彩运用也是杜乔作品的一大看点，例如，意大利特有的草绿色大理石井、耶稣鲜红色与深蓝色相接的衣服、使徒约翰（大概是）衣料上自然的褶皱等，都是值得我们留心的细节。但是这幅作品中还留有中世纪或拜占庭风格的影子，那就是黄金色的背景。用金色做背景一般意味着这幅作品讲的是神圣的故事，因为这幅画是耶稣所在的场所，所以用了金色的背景。在美术史上，受拜占庭影响的宗教画背景色全部是金色，但是后来，随着自然主义风格的兴起（实际的生活中不存在金色的背景），金色背景便逐渐消失了。

14世纪的意大利画家用了各种各样的方式，来摆脱拜占庭美术中公式化的束缚。在绘画学中，公式化是指必须按照某种规定来画石头、大树以及躺着的人等，总之不管画什么，都要一成不变地遵守固定的规则。但这幅画的作者杜乔和在佛罗伦萨的画家乔托等人在画人物、事物及背景色时，都试图摆脱固定公式，站在自然主义的视角描绘。因此可以说，杜乔是一位打开了文艺复兴之门的画家。

扬·凡·艾克

《天使报喜》

1433—1435年，木版油画，左边38.8cm×23.2cm，右边39cm×24cm

穿过展示13至14世纪意大利作品的展厅后，向前略微挪步，就会看到佛兰德斯画派巨匠扬·凡·艾克的作品。这幅作品的画幅并不是很大（加百列大天使和圣母马利亚部分合起来宽度不足50厘米），几乎是单纯的黑白色调，主题也是被画烂了的“天使报喜”。但考虑到扬·凡·艾克的作品被保存下来的并不是很多，而且这里是西班牙唯一藏有这位巨匠作品的美术馆，何不慢慢品味一下这幅作品呢？

这幅画的主题是“天使报喜”，即加百列天使出现在还是处女的马利亚面前，告诉马利亚她即将通过神灵的力量怀上耶稣的场面。左边的加百列天使向马利亚问候：“恩宠满满的人儿，尽情地高兴吧，上主与你同在。”这句问候语被用拉丁语刻在了加百列天使所在的四方形模架的上面，不对，是像刻在石头上，完美地描绘了出来。加百列天使和圣灵一起来到了在家中读书（可能是《圣经》）的马利亚面前，马利亚头上的鸽子便是圣灵的象征。马利亚的答复——“我是主的仆人，让他的旨意在我身上成全吧”也被写在马利亚头上。



扬•凡•艾克/《天使报喜》（Díptico de la Anunciación）

六边形架台上的加百列和马利亚完美得像大理石雕刻品一样。为了更完美地迷惑众人，画家将加百列天使的翅膀画得如同从模架里凸出来一样，而影子看起来也跟真雕像的影子没什么区别。马利亚身上的光线与加百列身上的光线来自同一个方向，所以他们的影子也理所当然地倒向了同一方向。我们眼中这个假的雕像后面好像有镜子或玻璃之类的东西，微微地映出马利亚和加百列的背影。而她们站立的架台也好像超出了褐色画架的外延，跑到了画架的外边。需要注意的是，这里的褐色画架并不是障眼法，而是真正的木架子。扬·凡·艾克在木板上作完画（加百列和马利亚部分）后，将画架涂成褐色，并把六边形架台稍稍搭在合适的画架上，以此营造出在画架与画作、画作与实物、画中的世界与我

们的世界间来回穿越的效果，充分展现了自己的才华。

像所有佛兰德斯画家的作品一样，这幅画是在木板上画的。扬·凡·艾克曾经一度以发明了将颜料加在油里的油画技法而闻名，实际上在他之前，这种技法就已经存在了。但不可否认的是，扬·凡·艾克是油画技法的完成者。他的画作细致精巧，即使靠得再近也难以发现笔墨的痕迹。像这幅画一样，这种灰色调，如石头雕像般效果的画法被称作“浮雕式灰色装饰画画法”。可以毫不夸张地说，这幅作品看起来像是把两个大理石雕像放在长方形画架里一般，完美地达到了迷惑观者的效果。

即便在聚集了无数名作的蒂森美术馆里，这幅画依然被放到了显眼的位置。只有这幅作品被放在了一个透明的箱子内靠里边的位置，并被放置在架台上。据美术馆介绍，箱子里安装了测量温度、照明和湿度等的工具，管理组人员可以远程确认作品的保存状态。

多梅尼哥·基尔兰达约

《乔瓦尼·托纳博尼肖像画》

1489—1490年，木板、混合材料，77cm×49cm

美术馆内有一间展厅专门展览文艺复兴时期巨匠们的肖像画，每幅画都熠熠生辉。但是里边有一幅画，一眼万年，只需一个对视就能让你陷入它的魂魄之中。就算不知道画中人是谁，不知道画家是谁，也可以让你单纯地沉溺于它的美丽。首先最引人注目的是用华丽的金线做成的衣服、细长的脖子和梳理整齐的头发。画中人侧着身体，两手握在身前，保持着15世纪意大利肖像画的典型姿势。若仔细观察，会发现这位女子胸前戴着的吊坠是用闪闪发光的金子、珍珠和红宝石做成的，架子上的龙形装饰品也有着相似的风格。另外，大家不要忽略她相互交握的双手上所戴的戒指。特别是右手的戒指，并没有戴在我们通常戴戒指的指节上，而是戴在手指的第二个指节处。


ARS VTINAM MORES
ANIMVMQVE EFFINGERE
POSSES PVLCHRIOR IN TER
RIS NVLLA TABELLA FORET
MCCCCLXXXVIII

多梅尼哥·基尔兰达约/《乔瓦尼·托纳博尼肖像画》（Retrato de Giovanna Tornabuoni）

在那个时代，只有富有的贵族才可以订制肖像画，而且哪怕是贵族，订制的机会也不是很多。所以，他们会穿上最好的衣服，戴最好的饰品，画最精致的妆容，一丝不苟地梳理头发。画中类似珊瑚做成的圣珠、古罗马时代的诗人写的关于艺术的名言和一本书被画成了画中人的背景。在印刷术不发达的那个时代，书可谓相当稀有贵重的东西了。

这名刚刚勉强褪去少女稚气的年轻女子叫作乔瓦尼·德利·阿尔比齐（Giovanna degli Albizi）。她生于1468年，并于1486年和洛伦佐·托纳博尼（Lorenzo Tornabuoni）结婚，但不幸的是两年后因为难产而早逝。这幅肖像是多梅尼哥·基尔兰达约（Domenico Ghirlandaio，1449—1494）根据乔瓦尼生前素描画创作而成的。

仔细端详乔瓦尼的脸，我们会发现她并不是什么绝世美人，但她端正的侧脸线条，脖颈到后背的曲线实在漂亮，让人一见钟情。从这个女子身上可以看到年轻，还有只有在富有的生活条件下才能产生的从容感。她那漫不经心地看向前方的恬静眼神，有种让人不知不觉陷入冥想的力量。她并非历史上的重要人物，与我也无任何关系，但这个生活在500多年前的女人却如此吸引我，这大概就是我们所说的美术的力量吧。

基尔兰达约的这幅作品同时使用了蛋彩画技法和油画技法。油画技法源于佛兰德斯地区，当时虽已传入意大利，但意大利画家还是习惯用蛋彩画技法。所以基尔兰达约在作画时用了蛋彩画技法来描绘脸部、衣服和头发这些细节部分，在相对单纯的背景部分则采用了油画技法。

Grossgmain的巨匠

《身穿红衣的圣耶柔米》

1498年，木版油画，67cm×49cm

蒂森—博内米萨美术馆藏有众多天才画家的作品。无论是前面介绍的杜乔、扬·凡·艾克、拉斐尔、丢勒、提香等文艺复兴巨匠，还是卡拉瓦乔、伦勃朗、莫奈、凡·高等闻名于世的大家，甚至连现代画家毕加索、达利、米罗、康定斯基的作品都包含其中。所以有时候会非常难以抉择，不知道要从哪幅画开始看起。

喜欢上某个美术馆的决定性瞬间，似乎是从发现“专属我的画”开始的。如果让大家选择美术馆里十大最重要的作品，那么入围的肯定会有那些名作，当然也有可能是有名画家的不知名作品，又或者是不太知名的画家的作品。但有时候，在某个瞬间，有一幅画会像魔法一样从天而降，出现在我们面前。也许是受那天心情的影响，也许那时候恰好有特别合眼缘的作品，也许是单纯地受美术馆外面天气的影响。总之，尽管在这之前已经无数次看过这幅作品，但是那天，就是那一天的那一瞬间突然觉得特别不一样。



Grossgmain的巨匠/《身穿红衣的圣耶柔米》（San Jerónimo como cardenal）

对我来说，蒂森美术馆是一个可以休憩的空间。首先，它不像普拉多博物馆那样拥挤。此外，还有一个非常单纯的原因：在家门口所乘坐的公交车下车时的站点——普拉多大道站，离蒂森美术馆的距离更近。一个人在无亲无故的异国他乡生活，总有些时候会感到疲惫，或者无缘由地感到空虚，而这时我就会来到这里，漫无目的地看着这些画，心情也会在不知不觉中变得平静。记得有一天，我心情郁闷，但是在经过这幅画时，也不知为什么，我“扑哧”一声笑了出来。从那以后，每当经过这幅画时，心里总是感到莫名的温暖，不自觉地嘴角上扬，露出慈母般的微笑。

圣耶柔米是4世纪的圣职者，也被称为杰罗尼莫、耶罗尼莫或杰罗姆等，他曾把《圣经》翻译成拉丁语。在他的时代，《旧约》是用希伯来语写的，《新约》是用希腊语写的。《新约》之所以用希腊语写，是因为希腊语是创作《新约》的时代（1世纪）的国际通用语，就像现在的英语一样。圣耶柔米作为天主教会的四大教父之一，备受尊敬，也因此经常成为画上的主人公。

画中的桌子上有一本打开着的厚厚的书，代表他《圣经》学者的身份。因为一直以来他都被认为是枢机卿，所以戴着彰显枢机卿身份的帽子，即暗红色、帽檐宽、帽身扁平的帽子。但实际上，他并未被授予枢机卿之职。另外，据《黄金传说》［*Legenda aurea*，作者是13世纪的主教雅各·德·沃拉金（Jacobus de Voragine），记载了很多圣人的故事］一书所说：圣人在修道院的时候，那里出现了一头狮子，修士们吓得魂飞魄散，纷纷逃亡。而圣耶柔米仔细观察，发现狮子的爪子受了伤，非常痛苦。于是，圣耶柔米帮它将爪子上的刺拔出来，为它治好了伤。蒙受恩惠的狮子向圣耶柔米保证，绝不吃修道院的牲畜，并终其一生，陪伴在圣耶柔米左右。此外，传说圣耶柔米年老时，曾去旷野以石击胸来忏悔自己的罪，并进行赎罪。因此，在画家的画中，除了主人公，也就是在旷野上的圣耶柔米以外，还有红色的枢机卿帽子、厚厚的《圣经》、

石头和旁边默默坐着的狮子。

这幅画由一位不知道名字的画家（又称Grossgmain的巨匠）所作。画中的圣耶柔米穿着枢机卿衣服，坐在室内读了一会儿书后，轻轻抚摸着狮子的头部。仿佛是圣耶柔米在翻译《圣经》的繁重工作过程中，稍稍放松一下，和可爱的狮子一起度过温馨时光。这头狮子的大小和狗一般，前爪放在圣耶柔米的大腿上，伸出头去想让人抚摸的样子像极了一只故意撒娇的狗，甚至好似正在微笑。圣耶柔米看向狮子的目光和抚摸狮子的手透着仁慈。看这幅画，感觉像在看温柔多情的人和爱撒娇的宠物犬一样。也正因此，看到这幅画，总是会不自觉地微笑。

大部分欧洲画家并没有真的见过狮子这种动物，即便通过观摩前人所画的狮子，也只是知道它类似大型的猫，并且身上有鬃毛。所以，这一时代的圣耶柔米画像中的狮子，与其说是真正的狮子，不如说是化装成带鬃毛的狮子的大型拉布拉多犬。

汉斯·荷尔拜因

《英格兰亨利八世肖像画》

约1537年，木版油画，28cm×20cm

也许有人会问："怎么又是肖像画？"那是因为这幅画的主人公为众人所熟知，即便不了解历史和美术的人，也大多认识他；而且这幅画的画家画技出色，所以有必要在这里向大家介绍一下。画中的男子英格兰亨利八世，是创立圣公会的人物，也是伊丽莎白一世的父亲。最重要的是，他和安妮·博林（Anne Boleyn）的恋爱故事众所周知，当然他的名字也因此流传得更广。根据电影或电视剧所讲，亨利八世和阿拉贡的凯瑟琳结婚后，与安妮·博林坠入了爱河。他为了跟妻子离婚，和罗马教皇决裂，并成功地娶了安妮，但最终却处死了她。但是严格来讲，亨利八世并没有离过婚。

亨利八世的第一任妻子凯瑟琳是天主教王夫妻（卡斯蒂利亚的伊莎贝拉女王和阿拉贡的费尔南多国王夫妻，其中伊莎贝拉女王资助了哥伦布的美洲大陆之行，为后来卡斯蒂利亚殖民美洲大陆提供了契机）的女儿，两人是政治联姻。他们没有儿子，只有一个女儿玛丽（后来的玛丽女王，即血腥玛丽）。亨利八世请求当时的教皇克莱门特七世宣布婚姻无效（在天主教会统治下不能离婚，只能宣布婚姻无效），但惨遭拒绝。亨利八世的理由是凯瑟琳结婚之时已不是处女之身。事实上，凯瑟琳曾是亨利八世的哥哥亚瑟的夫人，丈夫夭折后，便嫁给了亨利八世。亨利八世是为了和西班牙这个强国联合，才跟嫂子结婚的，而结婚时，凯瑟琳也曾宣称她和亚瑟并没有过真正的夫妻关系。但亨利八世以无男性子嗣为借口，并为了摆脱事事干涉英格兰内政的西班牙王国，加强王权，以妻子不是处女为由，请求宣布婚姻无效，不过教皇（也有西班牙的关系）拒绝了他的请求。于是，亨利八世便与安妮·博林强行结婚，此举当然受到了教皇的绝罚处分。最终，他与罗马天主教决裂，创立了

圣公会，自己成为圣公会的首领。亨利八世与安妮也没有儿子，只有女儿伊丽莎白（后来成为伊丽莎白一世）。不过结局并不是王子与公主的童话故事，安妮最后遭到斩首，而亨利八世又依次迎来了四名夫人。



汉斯·荷尔拜因/《英格兰亨利八世肖像画》（Retrato de Enrique VIII de Inglaterra）

亨利八世虽然背负着娶六任妻子、杀死两任的恶名，但他却撑起其父建立的都铎王朝，为英格兰绝对王权之路扫除了障碍。他企图摆脱罗马天主教会的影响，努力强化王权，在画中也可以读到他的这种想法。首先，他通过肖像画炫耀自己的富有：毛皮外套、镶嵌着红宝石扣子的上衣、黄金和宝石做的项链和戒指、镶着宝石的白色貂毛帽子等，都仿佛在叫嚣："我就是这样的人！"注意看深蓝色的背景，这种深蓝色是将一种叫青金石的蓝色石头打碎，混在油里所呈现出来的颜色。青金石是一种很昂贵稀有的石头（据说当时比黄金还贵），只有在画圣母马利亚的衣服时才会使用。而亨利八世却下令，将仅在画基督之母时使用的昂贵颜料画在自己的肖像画上，以当作背景。这种将画神圣的宗教画所用的颜料用在自己的肖像画上的行为，显示了他要强化自身地位的欲望。

作为亨利八世的宫廷画师，汉斯·荷尔拜因（Hans Holbein）也曾画过亨利八世第三任妻子珍·西摩（Jane Seymour）和第四任妻子克里维斯的安妮（Anne of Clovesd）的肖像画（现分别收藏在海牙美术馆和卢浮宫博物馆）。值得注意的是，蒂森美术馆展示厅内亨利八世肖像画的旁边就挂着胡安·德·弗兰德斯（Juan de Flandes）画的他第一任妻子凯瑟琳的肖像画。凯瑟琳的肖像画取自这位西班牙公主11岁时的样子，肉嘟嘟的少女脸上透着悲伤。在知道她以后的境遇后，我总觉得画中的她更加让人怜爱了。凯瑟琳作为一国公主，接受过良好的教育，是个非常有教养的女人。但在亚瑟·都铎死后，从和亨利八世订婚到结婚这段时间，她在英国的处境非常艰难。在安妮·博林成为王后之后，她依然坚持用"凯瑟琳王后"的签名，可见，她对自己的身份很有自豪感。



胡安·德·弗兰德斯/《公主的肖像画（推测为凯瑟琳王后）》（Retrato de una infanta），约1496年，木版油画，31.5cm×21.7cm

威廉·考尔夫

《静物与鹦鹉螺杯》

1662年，木版油画，79.4cm×67.3cm

宗教改革的暴风撼动了欧洲大树的根基，而被狂风吹断的树枝之一便是美术。虽然路德不曾反对宗教画，但之后的加尔文认为宗教画属于偶像崇拜，应当严令禁止。通过画画进行信仰灌输，或在马利亚和基督的画像面前祈祷这些行为都被勒令禁止了。在此过程中，不仅不能画新的宗教画，就连很多已有的宗教画也被销毁了。

在整个欧洲，为了拥护加尔文的严苛主张，宗教画占大部分的绘画格局发生了改变，新的绘画体裁——静物画产生。在原有的绘画中，静物，即瓷器、家具、乐器、书和厨房生活用品（包括膳具、水果、蔬菜、肉和鱼）等，都是作为附属要素——画的背景而出现的。但宗教改革后，神被“赶出”画板，静物反而“进来”了。因此，静物不再是单纯的物体，而成了具有深刻意义的绘画对象。



威廉·考尔夫/《静物与鹦鹉螺杯》（Bodegón con cuenco chino, copa nautilo y otros objetos）

静物画或肖像画里的骷髅或钟表是在严肃地警告（记忆碎片，

即“记住死亡”）我们：“我们时间有限，总有一天我们都将死去，变得像这骷髅一样。”在欧洲，若订制中国瓷器或波斯地毯这样的贵重品画像，则代表炫富；此外，在南欧常见，北欧却很难买到的橘子之类的水果也是富有的象征。而像鲁特琴之类的乐器或剥到一半的柠檬等，这一类具有复杂形态的物体非常考验画家的技术，毕竟静物画并不是单纯地将对象原封不动地搬到画板上。

再次回忆文艺复兴时期的宗教画，我们会发现，15世纪以后仅以宗教性为目的的画作已经在逐渐减少；相反，以宗教画为载体炫耀委托者的富有，或者画美景，又或者描绘女性迷人的肉体已经变得再寻常不过了。这是绘画对象逐渐从神的领域转向人类世界的表现，也说明通过人们熟悉并容易接近的宗教画，表达自己所想之事的行为也开始变得普遍了。

《静物与鹦鹉螺杯》是荷兰画家威廉·考尔夫（Willem Kalf，1619—1693）创作而成的。大理石桌子上铺着的波斯风毯子没有全部铺开，而是特意以褶皱的样子，以此显示出材料的质感。桌上的银盘内放着中国明代的瓷器，瓷器上阳刻着与道教有关的图画，是用来装糖或潘趣酒的。后面放着水晶红酒杯和盘子，水晶红酒杯是在荷兰按威尼斯风格制作而成的，巧夺天工；而盘子放在用镀金的银制成的架子上。从托盘和柠檬这种低矮的素材，到红糖罐子以及稍高一些的盘子，再到后面更加高的红酒杯，这样的排列顺序是一般静物画的规矩。波斯的毯子、中国瓷器和威尼斯水晶在当时都是富贵的象征，显示出订画之人的富有。桌上之所以画有剥到一半的柠檬，是因为橘子和柠檬在荷兰这样的北欧国家是很稀有的水果；相反，在西班牙这样有很多柠檬和橘子的国家，这些水果是不会作为富的象征（就像这幅画的主人公一样）出现在图画上的，它们仅仅是经常出现在厨房中的食物而已。

不仅如此，柠檬细长的球形模样，削到一半的柠檬皮悬在半空的样子，细密的黄色表皮，洁白松软的果皮内里，水分充足的柠檬果肉，能够准确写实地描绘这些形态对当时的画家来说可谓一个非常大的挑战。

因为能够画出柠檬的这种形态，就意味着可以画高难度的形态或质感。也正因如此，很多美术学院的入学考试便是画剥到一半的柠檬。

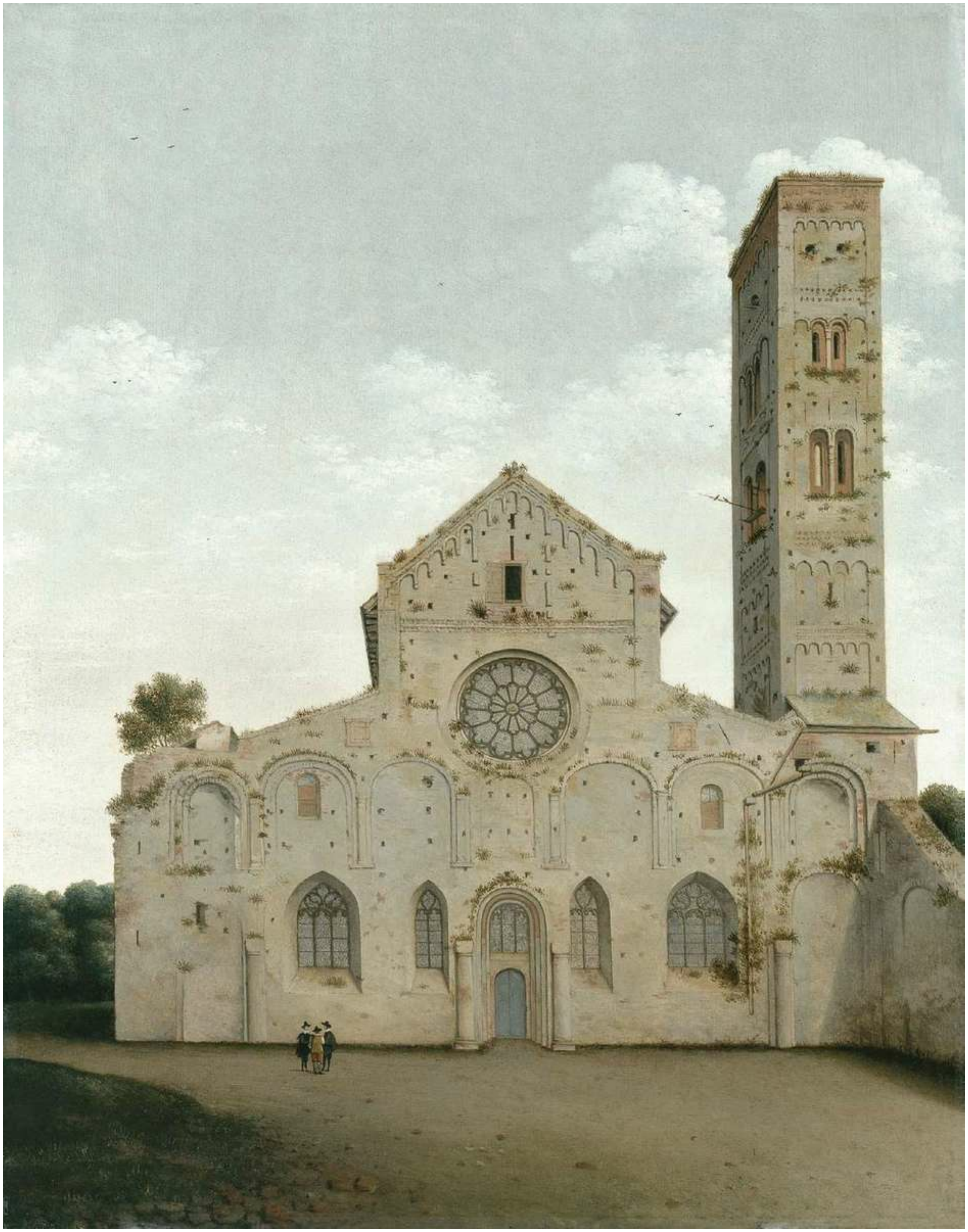
比特·扬斯·萨内顿

《教堂西门：乌特勒支的圣母马利亚》

1662年，木版油画，65.1cm×51.2cm

对于生活在现代的我们来说，风景画是一种很常见甚至很普通的体裁。但在绘画体裁的历史上，风景画和静物画一样，是非常年轻的。起初，风景画也是作为宗教画或肖像画的背景出现的，后来，从《前往埃及避难的圣家族》开始，风景在画作中的比重才变得大了起来。

为躲避赫罗德的压迫，儿时的耶稣出生后，约瑟与马利亚便带着他离开以色列，躲到埃及。这幅画以“避难之路”为主题，出现风景是理所当然的，但是圣家族在画中非常小，需要很仔细地观察才能看到。有树木与草地的丛林，还有徐徐落下的夕阳几乎成了画面的主人公。第一次在蒂森美术馆中看到克劳德·洛兰（Claude Lorrain）的这幅作品时，几乎很少有人能发现儿时的耶稣在哪里。可见，这幅画中宗教的部分变得很少，风景反而变多了。



比特·扬斯·萨内顿/《教堂西门：乌特勒支的圣母马利亚》（La fachada occidental de la iglesia de Santa María de Utrecht）

渐渐地，以风景为主体的作品开始出现，尤其是在宗教画被禁的新教国家，这种倾向格外明显。这些作品中有以建筑物或城市的街道、广场、运河等为主体的，也有详细描绘教会或者建筑内部的。我们现在看到的这幅画作便是荷兰市内的圣母马利亚教堂的西门，由一位叫比特·扬斯·萨内顿（Pieter Jansz Saenredam，1597—1665）的画家创作而成，萨内顿也被大家称为“建筑物肖像画”画家。

走在蒂森美术馆内展示着荷兰绘画作品的一层走廊，可以看到许多幽静小巧的静物画和风景画依次挂成一排。像17世纪荷兰绘画史上的大部分作品一样，这里的大型作品并不多，而且也没有像受难的耶稣、光彩夺目的女神这种感情色彩浓厚的主题，所以可能稍不小心就会让参观之人感到乏味枯燥，但是这幅作品却一下子抓住了我的眼球。不知道是因为明亮的画面，还是因为简约精致的教堂建筑所传递出的温暖。用亮色石头建成的罗马式教堂主建筑旁边的钟塔，甚至建筑物中央的玫瑰窗和正门两旁的尖顶式小窗户都魅力无穷。当然产生这种感觉的原因，也有可能是我本来就对教堂建筑中的罗马式建筑情有独钟吧。

乌特勒支市位于莱茵河流域，荷兰便是通过《乌特勒支条约》才从西班牙独立出来的。事实上，对乌特勒支这个地方，我在学习西班牙历史时就曾听过这个名字，但是并没有产生很大的兴趣。但在看到这幅画之后，一定要亲自去这个城市看看这座教堂的想法便深深地刻在我的脑海之中。但是无论我在谷歌上如何搜索关于这座城市的图片，都找不到丝毫关于这座教堂的照片，后来才发现那是因为这座教堂在19世纪时坍塌了。就这样，我失去了亲眼看见实物的机会，曾一度因此失望至极。但转念一想，即便这座教堂还立于人世间，我也不见得真的会去乌特勒支参观，或许只看画作会更好一些，毕竟，这幅画作离我只有50厘米的距离。

克劳德·洛兰/《前往埃及避难的圣家族》（Paisaje idílico con la huida a



Egipto），1663年，帆布油画，193cm×147cm

除了这座教堂，萨内顿还画了许多荷兰教会的外部和内部景观。他笔下的建筑物丝毫没有文艺复兴时期或者风格主义时期的理想化或夸张，而像是存在于真空状态下的空间里，没有任何空气和光等造成的视觉幻象。他的画照搬了建筑物本身的样子。归功于他的画笔，一座在19世纪便已坍塌的建筑物活生生地矗立在我们面前。建筑物一侧的钟塔、圆拱形的门、钟塔窗户和门两旁的四个尖顶式窗户（看起来并不是很尖，所以应该是早期哥特建筑的痕迹）和正门正上方的玫瑰窗等让人仿佛身临其境，石头的颜色和石缝间长出的草则决定了画面的整体色调。而教堂前三个身着17世纪荷兰服装的男人，是画家为了更容易地掌控建筑物的大小而特别使用的工具，同时也给教堂增加了人气，给人温暖的感觉，让我向往不已。

加纳莱托

《威尼斯圣马可广场》

1723—1724年，帆布油画，141.5cm×204.5cm

在马德里市中心，蒂森—博内米萨美术馆一层有一座威尼斯城。无论是圣马可广场、大运河，还是安康圣母教堂（Santa Maria della Salute）、狭窄的运河都可以看到。其实不只是威尼斯，在这里还可以看到帕多瓦的运河和罗马的纳沃纳广场。另外，也可以简单地欣赏一下18世纪马德里的样子。

在18世纪的英国和德国等地，非常流行去西方文明发源地——意大利旅行。拥有大量土地的贵族子弟会特意拿出短则一至两年，长则三至五年的时间去旅行。他们经过法国，穿过米兰诺、热那亚、佛罗伦萨等意大利都市，最后到达罗马，这种旅游路线被称作“豪华游”。他们通常会带上仆人和家庭教师，并在归途中买一些意大利的画带回去。他们买的画中虽然有文艺复兴时期巨匠们的作品，但大部分是描绘意大利风光的风景画。例如，罗马众多的广场、古罗马的遗迹和废墟、威尼斯的运河和具有异国风情的圣堂（威尼斯和东方交流活跃，比西欧的其他城市更有异国感）等。在旅行的过程中，他们大多抱着平生可能没有再次重游意大利的机会的想法，所以经常会买一些能够再现意大利回忆的画作。而且，他们会与家人和亲戚们分享买回去的纪念品，当然也会炫耀一下自己是从意大利回来的，还会和去过的人暗中比较谁买的画更好，顺便吹嘘旅途中的英雄事迹。



加纳莱托/《威尼斯圣马可广场》（La plaza de San Marcos en Venecia）

“豪华游”并不是贵族的专利，它的人气甚至在某种程度上扩展到了中产阶层以及移居美洲之人的子女之间。文笔不错的人会写写游记，勤快且组织能力强的人则会将旅游中的小贴士整合起来，做成导游书。咦，这话好像在哪里经常听到，是不是和现代人旅游的方式很相似？在我们现在的生活中，海外旅行早已普及，大家都愿意支付昂贵的门票和食宿费，买些纪念品或明信片，并且拍照片回去跟家人和朋友炫耀，也会在博客上写游记或将照片上传到社交网站。所以说，不管是百年前还是现在，旅行都是可以发现新世界、学习新事物、制造回忆和值得珍藏回忆的事情。

在那个时代，去意大利旅行是所有人的梦想，画家们画了罗马、威尼斯以及佛罗伦萨等地的风景和废墟，这种画用意大利语叫“景观画”（Vedute）。我们面前的这幅画就是这些景观画中的一幅，这幅画

叫作“威尼斯圣马可广场”，由威尼斯画家加纳莱托（Canaletto，1697—1768）创作而成。加纳莱托原来的名字叫乔凡尼·安东尼奥·加纳（Giovanni Antonio Canal），是当时以画话剧舞台而闻名的画家伯纳多·加纳（Bernardo Canal）的儿子。他从父亲那里接受了画家教育，年轻时也在父亲的工作室工作过。“加纳莱托”是“小（或者是年轻的）加纳”的意思，最初是为了跟父亲加纳有所区别才这样叫的。当然，比起父亲加纳，作为儿子的加纳莱托现在更为大家所熟知。

加纳莱托画的是从高处俯视圣马可广场的风景。这幅画是当时在圣马可大圣堂对面的圣赫米尼亚诺教堂画的，如今科雷尔博物馆（Museo Correr）坐落于此。画中的广场中央正在进行地砖更换工程。据记载，这个工程是在1723—1724年进行的。由此可以推断，这幅作品的创作时期应该也是在1723—1724年。

但是，不是所有的景观画都是按绘画对象的实际模样而画的。画家们会把废墟画得更加废墟，也会为了看起来更舒服，而将建筑物的位置安排到其他地方；有时甚至还会增加一些压根儿不存在的建筑物。此外，在景观画中，也存在一种作品，画中的运河、运河上面的船和桥分明很像是在威尼斯，但实际上在威尼斯却找不到与画面相同的风景。当然，并不是所有的景观画都是意大利画家画的。例如，画家卡斯帕·凡·维塔尔（Caspar van Wittel，1653—1736）就出生于荷兰，在意大利发展、成名后，又被人们用意大利语称作“加斯帕雷·凡维特尔”（Gaspare Vanvitelli），他的画作中就有少量是以其他国家的城市为主题的。

若你去过威尼斯，就会想念加纳莱托笔下被温暖光芒笼罩的圣马可广场；若你没有去过威尼斯，在见到画中具有异国风情的圣马可教堂、直冲云霄的钟塔（为了强调高度，塔尖几乎画到了画面的顶端）、蓝蓝的天空和白云等风景时，或许也会被去威尼斯旅行的想法诱惑。这就是这幅画所传达的信息：想念威尼斯吧！赶快来吧！



加斯帕雷·凡维特尔/《罗马的纳沃纳广场》（Piazza Navona,Roma），1699年，帆布油画，96.5cm×216cm

卡米耶·毕沙罗

《雨中午后的圣宝莱大街》

1897年，帆布油画，81cm×65cm

1939年，超过3.9万名犹太人离开了德国，莉莉·卡西雷尔（Lilly Cassirer）便是其中之一。她在离开德国去英国之前，仅以900马克的价格将自己所藏的法国画家卡米耶·毕沙罗（Camille Pissaro，1830—1903）的作品卖给了纳粹。1943年，盖世太保拍卖了此作品。战争结束后，1958年，德国政府为对毕沙罗的作品进行补偿，向莉莉·卡西雷尔支付了6万欧元。

1975年，这幅画在纽约的一个画廊中再次出现。不久后，蒂森男爵买了毕沙罗的作品，并在1992年蒂森—博内米萨美术馆开馆时公之于众。次年，西班牙政府收购了美术馆的私藏，于是毕沙罗的这幅作品也随之变为西班牙所有。

2000年，在美国的莉莉·卡西雷尔的孙子克劳德·卡西雷尔，得知蒂森美术馆所藏的这幅画在他小的时候曾经挂在自己奶奶的卧室里，作为大屠杀的幸存者和民主党派政治家的他便要求西班牙政府归还此画；2010年9月，克劳德死后，他的儿子戴维·卡西雷尔（David Cassirer）也一直坚持不懈地为此事努力着。



卡米耶·毕沙罗/《雨中午后的圣宝莱大街》（Rue Saint-Honoré por la tarde. Efecto de lluvia）

此外，2007年，一个叫“奥德赛海洋勘探公司”（Odyssey Marine Exploration）的美国公司称，在葡萄牙附近的大西洋海域发现了装有50多万枚银币的宝物船。西班牙政府称，这条船是1804年沉没的“梅赛德斯号”（*La Mercedes*），并主张取得宝物的所有权。迈阿密法院接受了西班牙的这一主张，并承认了西班牙对宝物的完全所有权。对此，奥德赛公司提出了上诉。

2010年，奥德赛方面向西班牙政府提议，将宝物船里的银币与蒂森美术馆所藏的毕沙罗的《雨中午后的圣宝莱大街》交换，而西班牙政府以此为两个不相关的案件为由，断然拒绝了奥德赛方面的提议。

现在这幅画看起来是不是有点儿不一样了呢？卡米耶·毕沙罗是开始在野外画画的早期画家之一，此前，就算是画风景画，也只是在野外简单画完草图，再到工作室完成的。但是在19世纪，画家已经可以在野外把作品的大部分完成了，而不是仅仅画个草图，这得益于全新形态颜料的成功开发。原来的颜料，是将色料（产生颜色的材料）打磨好与溶剂（若是油画，则混在油中）混合而成，一般是由画家的助手在工作室里制成；直到19世纪，非天然的、用合成物质制成的颜料开始投入生产，现在我们所用的放在管子里或者小塑料桶里的颜料出现了。画家不再需要将色料放到石臼里捣，可以直接使用成品的颜料了。于是，他们能够带上画布、画架、调色板、画笔和颜料桶去野外画画了。

毕沙罗人生中的大部分时间都是在乡村度过的，他的作品中大部分也是描绘乡村风景的。此外，他也画过像鲁昂和巴黎这样的城市风景。我们看到的这幅画是他在巴黎的某个酒店住宿时画的城市风景。他在同一场所，画了早上太阳升起时、雾气缭绕时以及雨后的风景。因为是在酒店画的，所以是俯视的角度。关注同一场所在不同光线、不同时间里的变化形态，或者从高处俯视的视线等绘画方式也是印象派画家经常选择的。

在蒂森美术馆看到的巴黎街道，是某个午后，倾泻而下的大雨停止，太阳重新升起时的情景。车水马龙的街道因为水光而有些闪亮，行

人也收起了原本撑开的雨伞。雨虽停了，但建筑物上的水滴偶尔还会落下。乌云散开，远方开始出现一丝蔚蓝。这正是印象派画家想要描绘的景象。即便不是神话或《圣经》里的内容，也不是什么伟大的历史人物，而仅仅是一个普通的场所或者瞬间，都可以成为印象派画家捕捉的对象和描绘的主题。

所以，对于印象派画家来说，重要的是光——不是那种一成不变、总以相同的强度和色彩存在于一个固定位置的光，而是那些变幻多彩的光：或是凌晨幽蓝的光，或是早晨淡淡的光，或是正午强烈的光，或是午后斜照着的光，夕阳西下时泛红的光，甚至是起雾时不透明的光等。当然，他们关注的是不同光线照射下的物体、人和风景等。

埃德加·德加

《舞台上的舞女》

1877—1879，画纸、彩蜡和水粉画，64cm×36cm

在韩国，最有人气的西方美术画大概要属印象派画家的作品了。从日历到广告，再到书的封面等各种地方都有莫奈、雷诺阿、德加等印象派画家的作品和之后的文森特·凡·高、保罗·高更等后印象派画家的作品的影子，让人感觉很熟悉。大型美术馆在展示似乎快要被遗忘的印象主义作品时，总是盛况空前。若要问印象主义的人气为何如此之高，大概是因为它没必要像中世纪、文艺复兴时期和巴洛克时代的美术那样，需要了解那个时代的历史或故事的脉络，也不像现代美术那样，很难分辨出画的对象是什么，更不需要为了知道画作的内容，特地去了解一些东西（《圣经》、神话或者欧洲的历史）。当观赏者可以毫无负担地观赏时，会更容易发现色彩的美丽、光下的多变和大胆的构造，从而不自觉地喜欢上印象派画家的作品。



埃德加·德加/《舞台上的舞女》（Bailarina basculando）

“印象主义”是当时的评论家在苛评克劳德·莫奈的作品《日出·印象》（*Impression*，*Soleil levant*）时使用的。当时，画作大多描绘的是某种永恒的东西，而莫奈的作品将日出瞬间的勒阿弗尔港口用淡淡的颜料绘出，看起来像是未完成的作品。但抓住一天中某个瞬间看到的景象这一点，大概正是印象主义作品让我们备感亲切的主要原因。

说到印象主义，不得不谈一谈照片和日本版画对它的影响。当时，随着欧洲和日本的贸易交流增多，日本版画大量流入欧洲。与西方绘画不同，日本版画的特征之一，是作为主题的形体被截断，或将看向对象的视线夸张地集中在上方，或干脆空出画面的一边。受此绘画风格的影响，印象派画家或将江上的船截断来画，做出船正要驶出画面的样子，或者只画人的胳膊或裙摆等。我们现在所看到的德加的作品便是这样。

此作品中的芭蕾舞者们，只有穿草绿色衣服的少女拥有完整的身体和衣服轮廓；其他的要么只能看到脸部和上半身，要么只能看到裙子和腿，这也是照片的特征，而印象派画家捕捉事物瞬间的意图也和照片的特征完全吻合。画出照片瞬间的再现能力、自由的视角，印象派画家探索着与已有的古典绘画的不同风格。他们画的大多是人人可见的都市道路、乡村道路和风景、咖啡店的某个瞬间、剧场或舞台的情景等。原原本本地画出我们周围能够实际看到的东西，这就是印象主义。印象派画家所画的对象和我们用数码相机拍出的照片的对象一般无二，这也使得一直以来占据西方绘画主人公地位的英雄们逐步消失。

埃德加·德加（Edgar Degas，1834—1917）作画的对象就像我们面前的这幅画一样，大多以准备公演或在舞台上的芭蕾舞者、享受个人空间（在洗澡或者梳头）的女人或剧场和咖啡店的场景为主。有人曾问他为什么那么频繁地画芭蕾舞者，他的回答是：“因为只有芭蕾舞者才有古代希腊人的动态。”德加就是如此喜欢画人体多变的姿势。在野外的场景中，他喜欢画有马儿的空间。他还会画油画，有时也会选择用彩蜡

这种既可以快速作画又能表现丰富色彩的材料作画。油画主要是在帆布上绘制而成，比较费时，而用彩蜡就可以在纸上很快地画完。因此，他的作品中有很多是彩蜡画。但彩蜡很容易飞粉，不容易粘在纸面上，是一种很难保存的材料。

因此，美术馆里的大部分油画都挂在画框里，没有特别的保护膜；而用彩蜡画的作品则挂在带有玻璃板的画框里，并被放在光线昏暗的房间里。

蒂森美术馆所收藏的印象派画家的作品，比西班牙任何一个美术馆的都要多。因篇幅有限，不能在本书中将莫奈、德加、西斯莱、雷诺阿、莫里索的作品一一介绍，对此我备感遗憾。

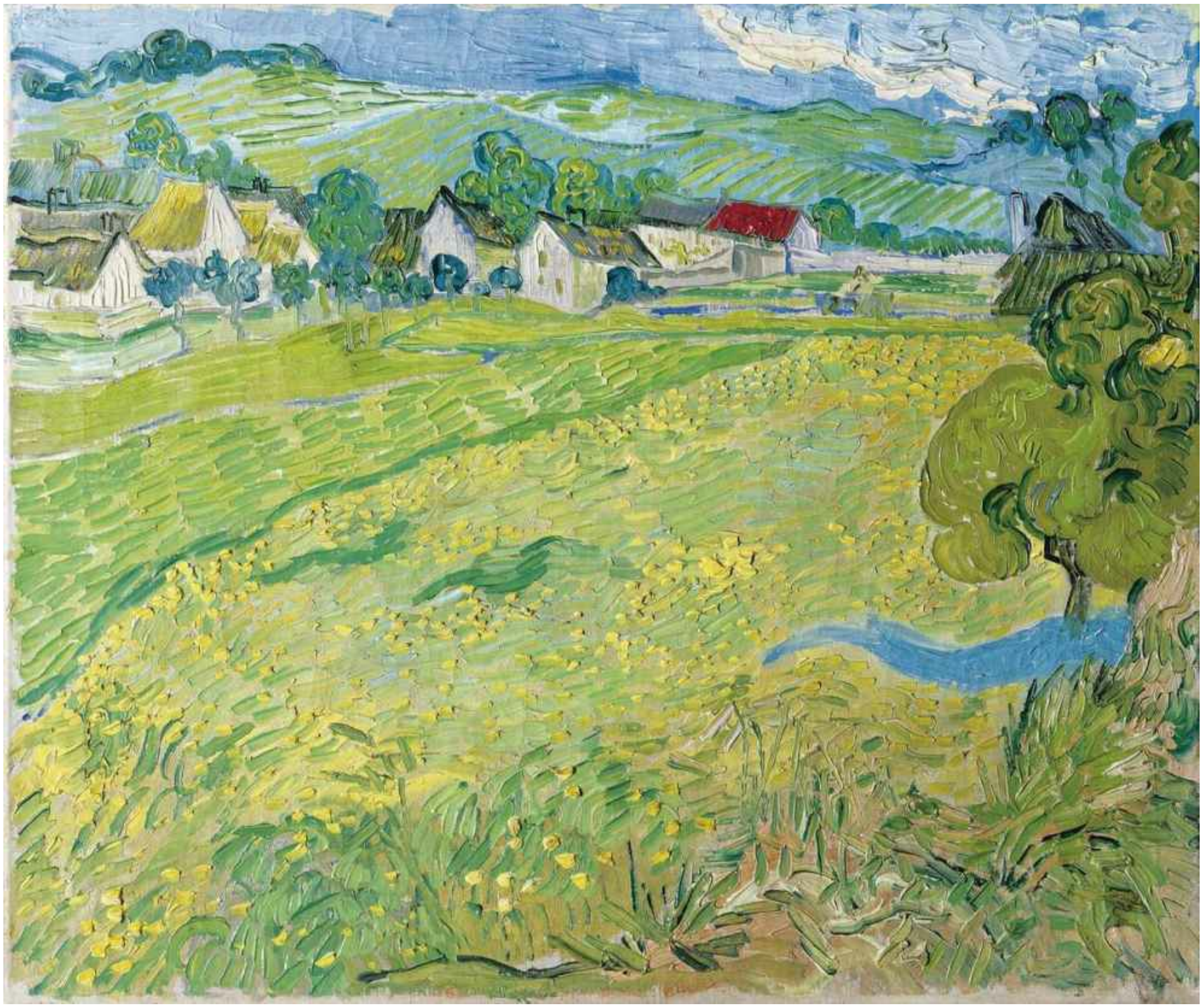
文森特·凡·高

《奥维的风光》

1890年，帆布油画，55cm×65cm

小时候，我家里有几本菲登出版社的画册。在很难买到外国图书的时代，这种书可算得上是“稀缺之物”了。每次有客人来，看到这个总是会感叹：“哇，你们家竟然有这个！”事实上，那时候的我还不知道什么菲登出版社，后来学了美术史后，才知道小时候翻看的画册是很出名的出版社出版的。其他书的书名是以“超现实主义”“文艺复兴的巨匠们”的形式出现的，而有一本书却是专门介绍一个画家的作品的，这个画家便是文森特·凡·高（Vincent van Gogh，1853—1890）。在儿时的我的眼中，凡·高的画是一整片的黄色与蓝色，非常灵动。

大部分人对凡·高作品的印象便是这样，像我们现在看到的画这样：色彩明亮，鲜活灵动，大片地使用黄色、草绿色和蓝色；颜料涂得很厚，下笔之处的凹陷和厚重感就算在远处也能看见。但他的作品并不都是这样的风格，凡·高初期的作品意外地“温顺”。蒂森美术馆共藏有五幅凡·高的画，其中也包括他初期的作品，在馆里用心寻找的过程应该也很有趣。不过馆内只有凡·高的作品没有被放在一起展示，可能找起来较为困难。凡·高作为画家活跃的时间不过10年，却留下了超过2000幅作品。



文森特·凡·高/《奥维的风光》（“Les Vessenots” en Auvers）

文森特·凡·高的人生经历众所周知，就算对美术没有兴趣的人，也略知一二。他的作品虽然很多，却一直生活困窘，在弟弟提奥的资助下，虽得以勉强度日，却饱受精神病的折磨。与画家同行发生争论后，他居然割掉了自己的耳朵。他还在精神病医院里生活过一段时间，最终以自杀的方式结束了自己悲惨的一生。然而最令人感到讽刺的是，在他死后，拍卖会上他的作品成交价比其他画家的都要高。曲折的人生经历使凡·高更加闻名世界，但他实际上却是一位不被众人理解的画家，也是一个改变了我们对画家这一职业形象认知的人物。这并不是凡·高的错误。在韩国近代时期，也有这样的画家，“虽然艺术灵感满溢（到了

得精神疾病的程度），但生前评价低下，艰难地度过一生，直到死后作品才被认可”。但凡·高是这个形象的第一人。令人感到意外的是，在美术馆展出的画家们大多没有这么戏剧化的人生，馆内对大部分人的生平也没有什么特别的文字说明。毕竟，有几个画家的作品能被称为“这幅画是他用手枪自杀之年创作的”呢？

事实上，这幅作品的确是凡·高用手枪自杀之年创作的。凡·高曾辗转于法国和荷兰的几个城市，在某次同高更争论之后，亲手割下了自己的耳朵，不得不在精神病医院住了一段时间，出院后便定居在法国南部的奥维尔小镇上。凡·高的弟弟提奥将他拜托给在小镇上生活的保罗·加切特（Paul Gachet）博士，他在那里重新找回了身心健康。凡·高后期作品的特征之一就是把地平线画得极高，一直到画面的上半部分。除此之外，颜料厚涂、大胆地运用色彩鲜明的原色、叠加作画也是他这一时期作品的特点。在这一时期，他画了加切特博士和其他相熟之人的肖像画，也画了很多风景画。评论界对凡·高的评价也有所好转，他还被邀请参加了在布鲁塞尔举办的展览会。在那里，他人生中第一次，也是最后一次卖掉了一幅作品。不久之后，他又患上了严重的忧郁症，备受折磨。最终，他用枪射向了自己。两天后，他在弟弟提奥的怀中死去。提奥也在约6个月后离开了人世，他们被并排安葬在奥维尔小镇的一个教堂里。

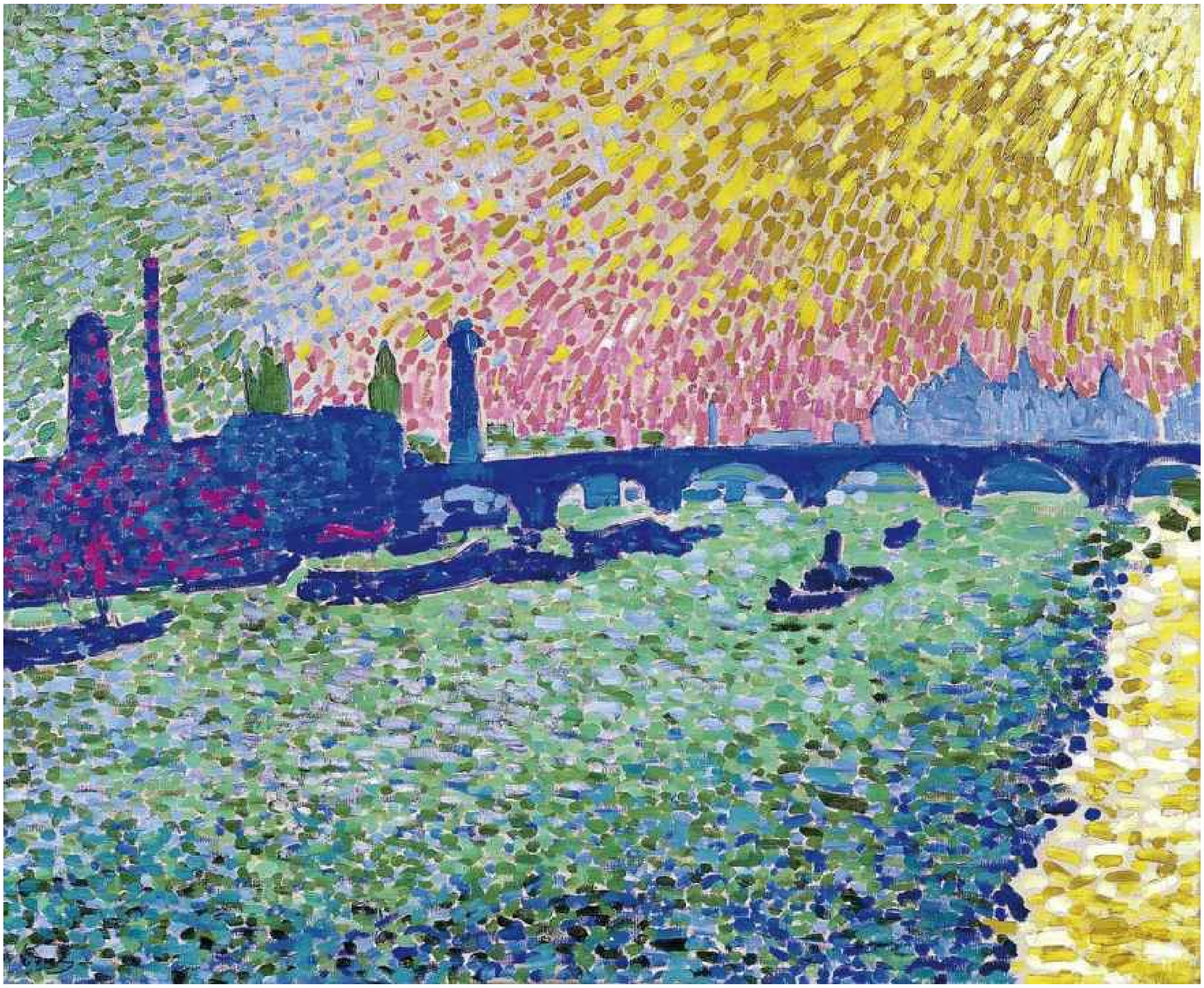
安德烈·德朗

《滑铁卢大桥》

1906年，帆布油画，80.5cm×101cm

在蒂森美术馆，若按时代顺序从顶楼自上而下观赏作品的话，在下楼的过程中一定会在某个瞬间感到眼前仿佛绽放出一片明亮的烟花，这便意味着你已经站在安德烈·德朗（André Derain，1880—1954）的《滑铁卢大桥》（*El puente de Waterloo*）前面了。虽然文艺复兴时期的优雅和精致、巴洛克时代强烈的光线和阴影各有特色，但在如此华丽的色彩面前，恐怕不管是谁都会为此沉迷不已。

安德烈·德朗出生于法国，1905年，他和马蒂斯曾在一个叫科利乌尔的度假小镇上逗留。在那里，他们接触到了点彩法，并用此法为那里的风景作画。点彩法是画家乔治·皮埃尔·修拉（Georges Pierre Seurat）和保罗·西涅克（Paul Signac）开创的绘画技巧，通过无数个小小的点来作画，被称为点彩法。最初，人们经常将两种以上的颜料混合在一起，从而得到想要的颜色，但这种方式会使色彩的鲜明度降低。为了改善这一问题，才出现了这种不混合原色，用点的方式表现色彩的技法。在绘画中，当红色和黄色排在一起，从远处看去像橘红色；小块的白色和黑色组成的棋盘纹样的衣服颜色从远处看像灰色，点彩法的原理与此是一脉相通的。德朗和马蒂斯使用热烈的原色，用点彩法将这个有海、有港口的夏季度假地科利乌尔以明亮的色彩画了出来。



安德烈·德朗/《滑铁卢大桥》

同年，以马蒂斯和德朗为首的年轻画家在法国秋季艺术沙龙（Salon d’Automne）上展出了以强烈色彩为主调的作品，当时一名批评家在看到其中一个古典雕塑作品时批判其为“在野兽中间站了个多那太罗（Donatello，文艺复兴时期的雕塑家）”。由此，他们开始被称作野兽派。事实上，有很多美术思潮的名称是因批判性的内容而来的。对于已经熟悉已有风格的人来说，新的东西总是有些碍眼，比较容易成为被否定的对象。

被称作野兽的这些年轻画家所追求的，不是像印象派画家那样渴望把时时刻刻变化的风景原原本本地画出来，而是最大限度地发挥绘画的

必要元素——颜色的表现力。他们试图透过表面所见描绘出其本质。在绘画学上，颜色曾经一度意味着某种固定的含义。在基督教美术中，黄金色是神的颜色，暗红色代表耶稣受难，深蓝色象征着高贵的圣母马利亚。渐渐地，画家们摒弃了这种宗教意义，根据肉眼所见作画。印象派画家常根据多变的光线，让同一事物披上不同的光彩。

到了野兽派这里，颜色不再具有宗教意义，也不需要根据肉眼所见上色了。颜色变成了画面的主人公。所以，在他们的作品中，有的女人一半脸是草绿色，一半脸是暗红色；事物的影子也不再仅仅是灰色或者淡紫色。

我们面前的《滑铁卢大桥》就是这样的。安德烈·德朗受画商安布鲁瓦兹·沃拉尔（Ambroise Vollard）的创作委托前往伦敦，并以那里的风景为主题画了30幅画，这幅画就是其中的一张。他画的伦敦的大桥与特纳、莫奈的作品完全不同，采用的是点彩法，蓝色的桥和工厂、国会议事堂以及明亮的蓝色江水、由黄色点组成的江边交相辉映，但最引人注目的还是由即将爆发的黄色和淡紫色组成的天空。对野兽派来说，颜色就是“释放光的甘油炸药”。



克劳德·莫奈/《查令十字桥》（El puente de Charing Cross），1899年，帆布油画，64.8cm×80.6cm

皮特·蒙德里安

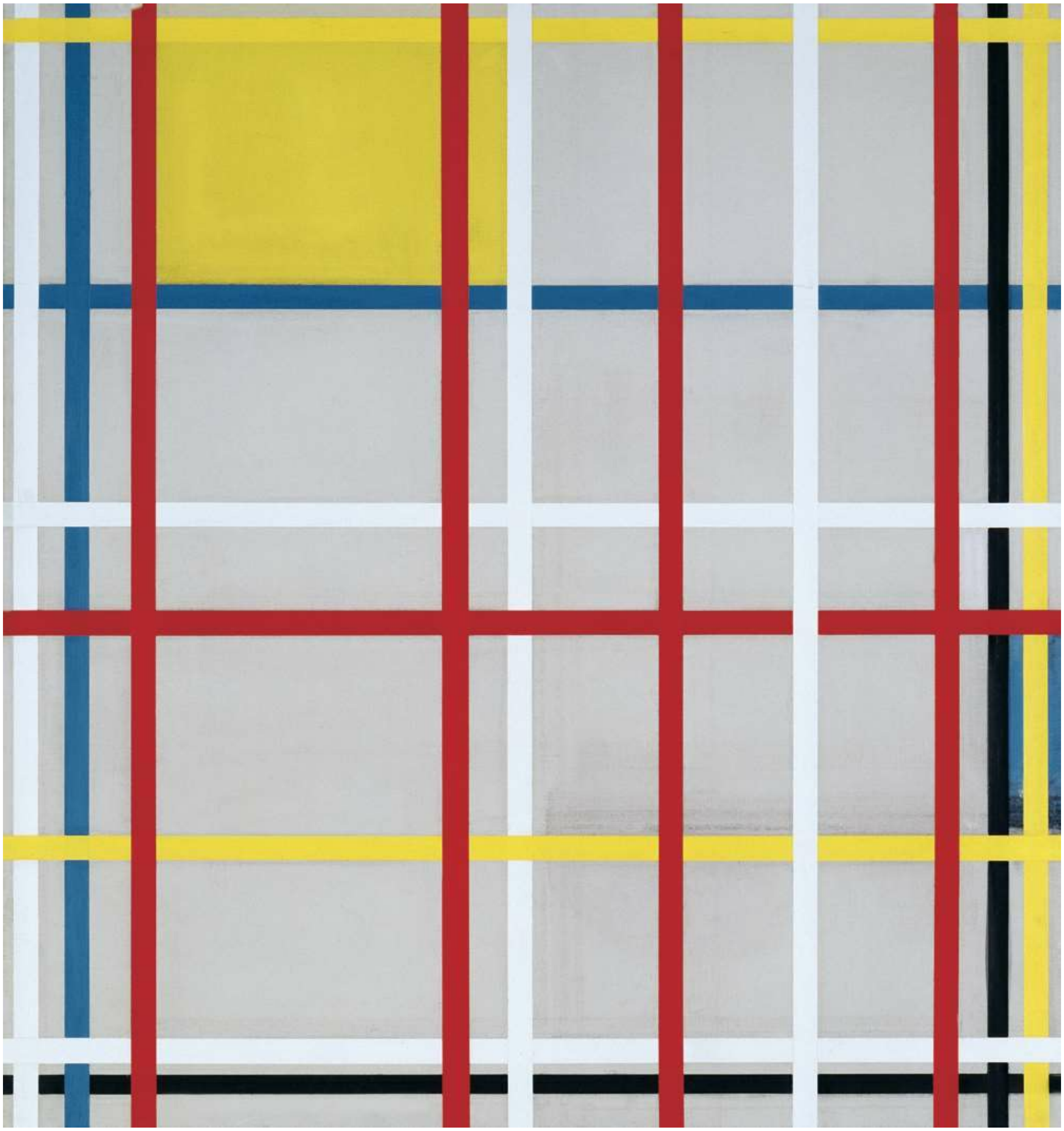
《纽约3》

1941年，帆布油画、铅笔、木炭、彩色胶带，117cm×110cm

20世纪初的西方美术就像过山车一样飞速地奔驰着。几百年前开始慢慢失势的宗教现在已经完全从美术中销声匿迹，英雄的故事不再是必需品，形体也随之消失，剩下的只有画布、颜色和线。

不知道“画为何”的抽象美术从这时开始诞生了。以前认为必备的绘画要素一个个地消失，最后连形体也消失了。因此，在美术馆里看到抽象画，若不知道画的是什么，也无须气馁。但是，即便没有叙事，没有形体，美也是存在着的。看到皮特·蒙德里安（Piet Mondrian，1872—1944）的画，感受到了美，这便是美存在的证据。

蒙德里安出生于荷兰，在当地活动过一段时间后，于40岁移居到巴黎。在那里，他开始与布拉克（Georges Braque）和莱热（Joseph Fernand Henri Leger）等立体派画家交流，但第一次世界大战爆发后，他被迫回到了荷兰。1917年，他和荷兰的建筑家和画家合办了《风格》（*De Stijl*）杂志。他们认为，只有原色和直线可以表现纯粹之美。蒙德里安原本是慎重的原则主义者，但第二次世界大战后，他辗转伦敦，最后移居纽约。在纽约国际化和自由氛围的影响下，他的作品也带有了自由的风貌。在纽约，他从大都市的面貌、摩天大楼和爵士乐中汲取灵感，进行了创作。



皮特·蒙德里安/《纽约3》（New York City，3）

他的《纽约》系列便是其中的代表作。在纽约，蒙德里安见到的新事物不仅有大都市的摩天大楼、自由奔放的爵士乐，还有由很多颜色组成的胶带纸。他在创作《纽约3》（藏于蒂森美术馆）这样的作品时，为了作品的结构，粘了很多由各种颜色组成、带有一定厚度的胶带纸。

他按照想要的比例和颜色在画布上粘上胶带纸后，将它放在工作室，不断地修改，一直改到结构完美为止。等到无须再修改时，他原封不动地用油画形式画出了这幅作品。

蒂森美术馆里的《纽约3》实际上是一幅“未完成”的作品，白色的画布上还粘着红色、黑色、蓝色和黄色的胶带纸。在四方形的区划中，除了黄色之外，没有涂任何其他颜色，只有画布和胶带纸。乍一看胶带纸的幅度（即色线的厚度）都是一样的，但仔细一看，又有细微的差异。因为胶带纸本身的幅度不同，再加上有的线粘着从中间对折的双重胶带纸，所以看起来要比其他线宽一些。直到1944年蒙德里安去世，这幅画还是处于未完成状态。1977年，一位画家，同时也是蒙德里安的朋友兼律师仅将画中掉落和坏损的胶带替换了，保持了此画的“未完成”状态。

雷娜索菲亚美术馆

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFíA

《格尔尼卡》栖息之地

地址：Santa Isabel 52，28012 Madrid（34 91 774 10 00）

交通工具：Atocha地铁站，Lavapiés地铁站

开放时间：周一至周六 10：00~21：00（周日开放至19：00）

休馆日：每周二，1月1日、6日，5月2日、16日，11月9日，12月24日、25日、31日

门票：8欧元（25岁以下学生免费，周六19：00~21：00、周日13：30~19：00免费，特展请参见官网）

网址：www.museoreinasofia.es

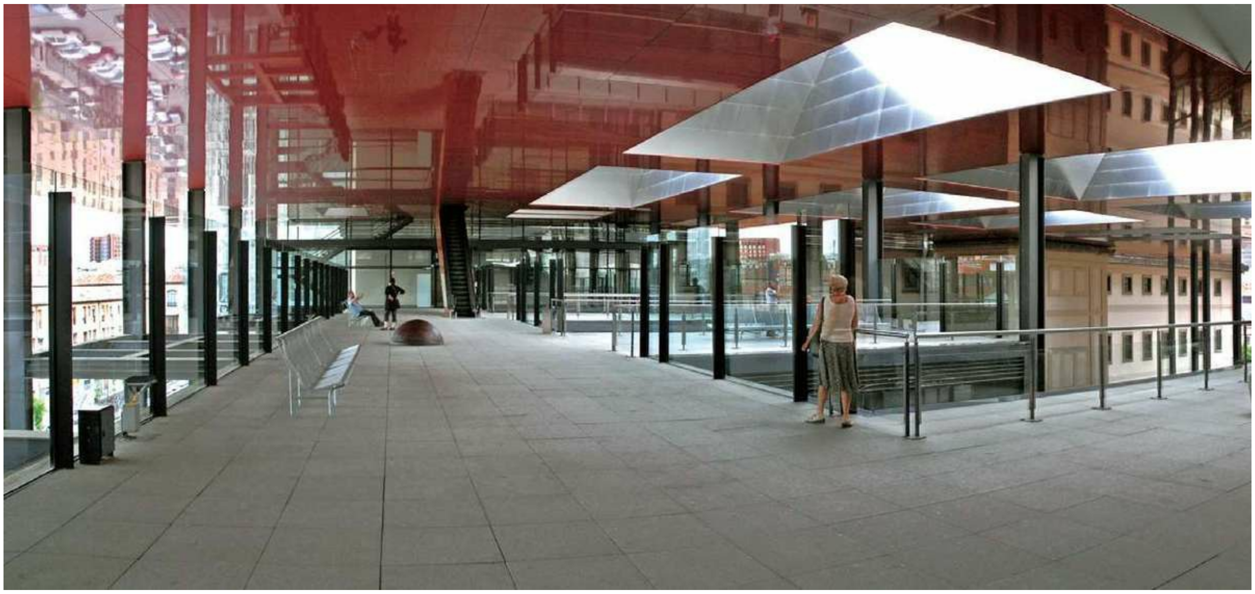



ATLAS

索菲亚美术馆和普拉多博物馆、蒂森—博内米萨美术馆并称为马德里的“三大美术馆”，它的正式名称为“雷娜索菲亚王后国家艺术中心博物馆（Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía）”，采用现任西班牙国王胡安·卡洛斯一世（Juan Carlos I）的夫人索菲亚王后的名号，一般将它称为“雷娜（意为王后）索菲亚”。索菲亚美术馆距离普拉多博物馆步行不过10分钟。此地原本是16世纪西班牙国王腓力二世设立的医院。18世纪，查理三世（18世纪对马德里进行重整的国王）委托建筑师弗朗西斯科·萨巴蒂尼（Francesco Sabatini）在此处建造新的建筑物，并继续当作医院使用。所以，现在美术馆古老的那部分建筑被称作“萨巴蒂尼馆”。1992年，现在的雷娜索菲亚美术馆开馆了。这里以收藏原本藏于普拉多博物馆的20世纪作品为主。除此之外，它的藏品还涵盖了现代美术的方方面面，包括立体主义、达达主义、超现实主义作品，与第二次世界大战、西班牙内战相关的照片、杂志，及宣传画、拉丁美洲美术和室外雕塑等。2005年，在让·努韦尔（Jean Nouvel）的设计下，美术馆在原来的萨巴蒂尼建筑基础上得以大幅扩建。



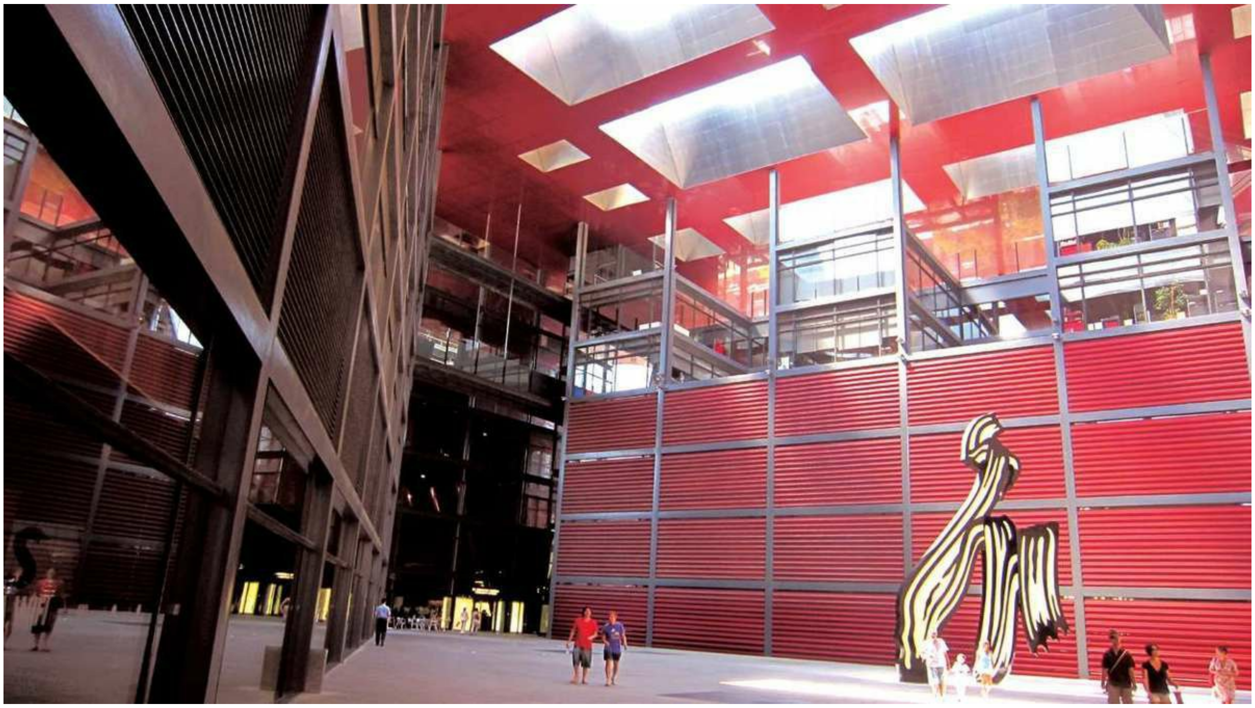
除了学生折扣和在免费入场时间内参观，购买之前提到的普拉多博物馆、蒂森美术馆和雷娜索菲亚美术馆三大美术馆的“艺术大道”（Paseo del Arte）套卡，要比分别购买入场券便宜一些。而且雷娜索菲亚美术馆平日到晚上9点才闭馆，可以充分利用午后时光来观赏。但即便如此，也真心奉劝各位不要勉强地早上去普拉多博物馆，下午去蒂森美术馆，晚上去雷娜索菲亚美术馆这样参观。首先，这样做很累。在美术馆观赏一个小时画，比步行一个小时要累得多。其次，即便在一个美术馆，若长时间地看一些大规格作品，最后会觉得这幅画也是那幅画，那个景象也是这个景象，就跟一天之内看很多部电影时出现的反应一样。



实际上，参观美术馆最理想的状态是每天只看一位画家的作品，或是不限于一位画家，按照18世纪的意大利美术、印象派、野兽派、立体派等时代和画派分类看。但大部分旅行者并没有时间和经济上的条件在一个地方停留很久，或者多次进出一个美术馆，所以，一天看一个美术馆比较好。

在旅途中，我有几次产生过羡慕欧洲人的想法，其中最羡慕的一个是美术离他们如此之近。举世闻名的美术馆就在市中心，即便没有钱，他们也可以在免费入场时间观赏画作。正如前面所说，他们可以每天只看一位画家的作品。而且，这里还有很多为普通人准备的教育课程。

还有一个是他们的美术教育和我们完全不同。因为没有直接看到过他们是以怎样的形式教绘画，这个暂且不论。在参观美术馆时，我见过很多美术鉴赏教育。由十到十五名学生组成的小组在老师的带领下来到美术馆，听美术馆的儿童教育负责人进行图画讲解，并且长时间地站在一幅画前认真地鉴赏。最让人羡慕的是，通过这一过程，他们从小便能发现美，知道怎样表达美。我们学过发现美、表达美的方法吗？我们平时有多经常使用表达美的形容词呢？不一定是在艺术作品面前，我们平时有多少发现美的能力呢？我们对于美的评价是否过于刻薄？





说一个发生在一个小城市的故事。在一个规模并不是很大的美术馆里，来团体参观的一、二年级小孩子们看着一幅16世纪的宗教画，纷纷发出惊叹之声：“那位夫人太美了！”“蓝色真是太酷了！”孩子们说

的“那位夫人”是圣母马利亚，蓝色是涂在马利亚衣服上的颜色。首先，回想起学习美术史时，我为自己表达美的能力之贫瘠而感到惭愧。其次，看到年龄那么小的孩子便已经具备表达美的能力，我再次感到惭愧。而且他们看到的画既不是达·芬奇的《蒙娜丽莎》，也不是拉斐尔笔下的圣母，只是16世纪某位不知名画家的作品。他们并非因为作品出名或者看到画在教科书上的作品的实物而感叹，而是发现了眼前作品的美丽。如果站在前面的是韩国人，他们大部分大概会说：“也不是什么有名的画作嘛，有啥好的？我又不是基督徒，看到宗教画能有什么感受？”我们的孩子若也有发现美的眼睛，那该有多好。并不是非得有人说这幅画世界闻名，才知道感叹，而是即便知道是某个不知名的画家画的，也能发现它独特的美就好了。看到美，可以用多种词语表达就好了。看到美的事物，能够表达自己的感情就好了。在孩子变成那样之前，若成年人首先变成那样，我便别无所求了。

在观赏艺术作品时，我曾有过为毫无瑕疵的美丽所倾倒而心醉神迷的时刻。那是在米开朗琪罗的雕塑或佛兰德斯巨匠们的作品面前的时候。也曾有过让我原本并不是很强烈的宗教之心燃起熊熊烈火的宗教画。那是在格雷戈里奥·费尔南多斯（Gregorio Fernández）所雕的凄惨的耶稣像和阿尼巴尔·卡拉齐（Annibale Carracci）的《圣母怜子》面前的时候，那时的我感觉心里咯噔一下。另外，还有一幅画，当我很久之后再次去雷娜索菲亚美术馆，再次看到那幅画时，我如鲠在喉，不知不觉流下了眼泪。那幅画便是《格尔尼卡》。

巴勃罗·毕加索

《格尔尼卡》

1937年，帆布油画，349.3cm×776.6cm

1936年7月，西班牙第二共和国发生政变，开始了为期三年的西班牙内战。它不仅仅是一场支持共和制的共和派和支持君主立宪制的军部、王党派之间的战争，其他国家也相应地支持了不同的派系，加入了内战。美国、墨西哥、苏联等国支持共和派，而德国的纳粹、意大利等支持王党派。最终，以军部为主导的王党派获得胜利，军队首领佛朗哥（Francisco Franco）进行集权，独裁统治一直持续到1975年他去世为止。佛朗哥死后，现在的西班牙国王胡安·卡洛斯一世继位。他宣布将全部权力交给国民，这一宣言通过电视在全国范围内播放。

内战时，位于西班牙北部的巴斯克地区全面支持共和派。另外，巴塞罗那所在的加泰罗尼亚地区也支持共和派。西班牙各个地区的地方特色鲜明，使用的语言也不同。在共和国时期，各地区的自治是被承认的，而在佛朗哥集权时期，这种自治被禁止了。佛朗哥独裁统治结束后，西班牙重新承认地区自治（当然，也承认地区语言），所以现在西班牙的官方语言有四种，其中有加泰罗尼亚语、加利西亚语、巴斯克语和我们常说的西班牙语——卡斯蒂尔语。各个地区都使用各自的语言，各地的学校也用各自的语言学习。例如，加泰罗尼亚地区的官方语言是加泰罗尼亚语和卡斯蒂尔语。在四种语言中，卡斯蒂尔语、加泰罗尼亚语和加利西亚语源于拉丁语（因此彼此很相似），但巴斯克语不仅不同于拉丁语，而且比拉丁语产生得早，是欧洲最古老的语言之一。那么在西班牙经常使用的这些语言是不是卡斯蒂尔语，也就是说西班牙语的方言形式呢？已经有无数人质疑过这个问题了，事实上区分方言和语言重要的依据之一便是有无文学作品。用这些语言写成的文学作品显然是存在的，而且用这些语言书写的公函从很早以前就存在了。

内战爆发的第二年，即1937年4月26日下午4点30分左右，巴斯克地区的一个小村庄格尔尼卡开始遭到炮轰。

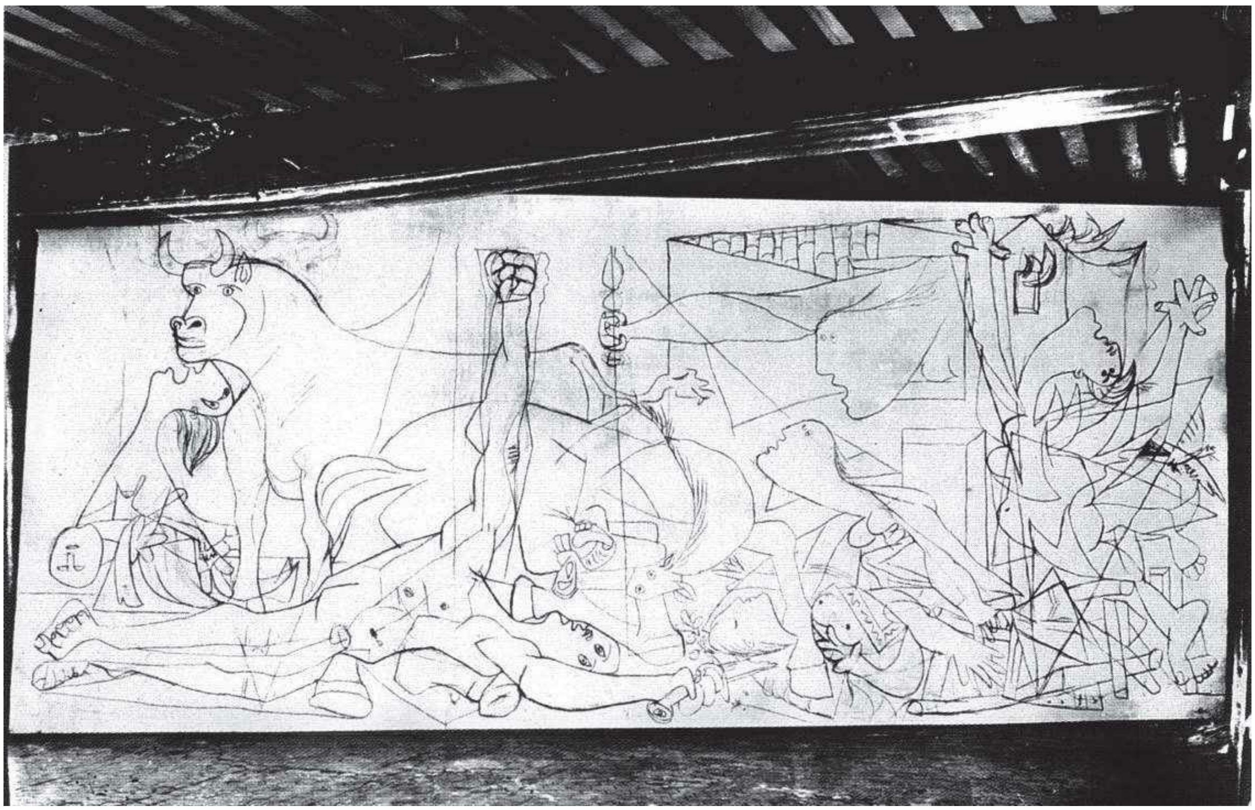
为了帮助佛朗哥，希特勒派了最新型的战斗机，对各地区肆无忌惮地投放了大量炸弹。据说这样做也是为了测试飞机的性能，即便是硝烟弥漫整个村庄，伸手不见五指，轰炸依然持续着。大概是因为看过许多关于第二次世界大战的电影，而且听过很多韩国战争中轰炸的故事，我对这些内容感到莫名的熟悉，甚至产生了“天下的战争都应如此”的错觉。然而，无论是使用战斗机空投炮弹还是空战，都是在“二战”时才正式登上战争史的舞台。所以，西班牙内战时用飞机空投炸弹可谓是前无古人的事件了。因为这次事件，熊熊烈火在格尔尼卡整整燃烧了两天，造成了1500多人死亡，伤亡人数占人口总数的2/3。



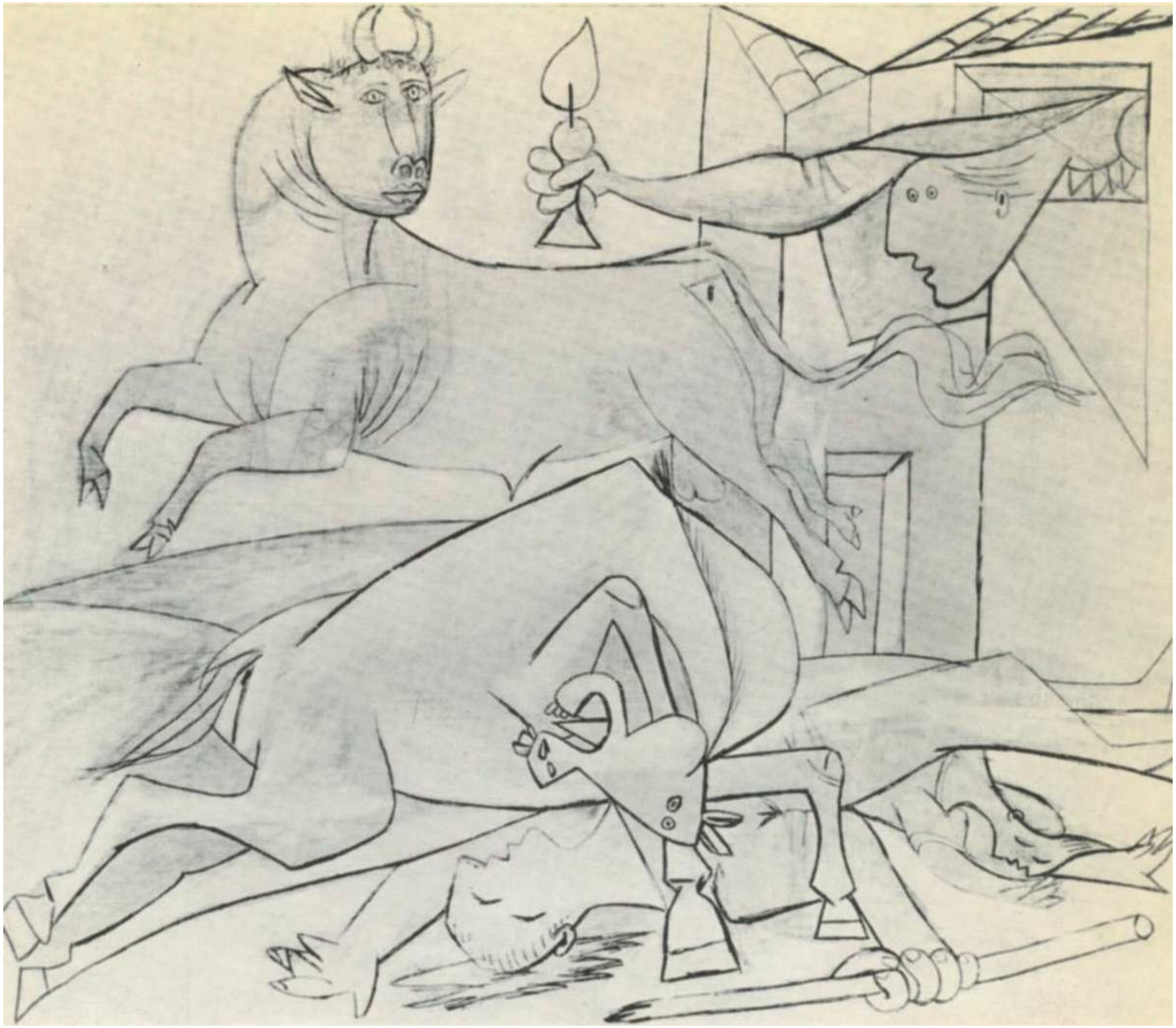
巴勃罗·毕加索/《格尔尼卡》

时年56岁的巴勃罗·毕加索（Pablo Ruizy Picasso，1881—1973）看到德国战斗机轰炸事件的新闻后，愤怒至极，以这次事件为主题开始作画。据说他是在炮击结束后的第三天就拿起了画笔。没过多久，毕加索接到战时西班牙共和国政府的委托，为巴黎万国博览会西班牙馆画壁画，因为共和主义者期望能将格尔尼卡轰炸事件公之于世。

《格尔尼卡》是受共和政府的委托而创作的作品，里面包含了毕加索的愤怒。他为准备此画，画了45张素描，其中大多数现在都展示于雷娜索菲亚美术馆内，而他当时的恋人多拉·马尔（Dora Maar）则用照片全方位记录了作品的创作过程。当然这些照片现在正跟《格尔尼卡》展示在一起，大家一定要和这些素描一起鉴赏。通过这些珍贵的资料，我们可以摸索出毕加索的构思过程，并推测出他中间改变的缘由。




多拉·马尔用照片记录了《格尔尼卡》的创作过程



为准备《格尔尼卡》而创作的素描

最终，《格尔尼卡》在巴黎万国博览会西班牙馆里首次公开亮相。此次博览会上展示了非常多的照片、电影和纪录片。在照片、电影这种新的媒介面前，毕加索的《格尔尼卡》用最古典的方式——绘画揭露了战争。《格尔尼卡》本身便是过去的幸存者。

毕加索的这幅画是黑白的。画中包含了太多的历史、故事、传说、悲剧和隐喻。怀抱死婴的母亲、昏死过去的凡人、公牛、马、燃烧的建筑物等多种要素共同呈现于画中。当无数的故事被压缩在一幅画中时，如若使用多种颜色，就会出现主题模糊的弊端。所以，毕加索选择了黑

白色，因为白色不会赋予事物形态以任何意义。毕加索曾经说过：“若不知道使用什么颜色，那就用黑色吧。”这与他的出生地西班牙不无关系。1865年，法国画家马奈在西班牙旅行途中发现，埃尔·格列柯、委拉斯开兹、戈雅等西班牙巨匠都曾大量使用白色和黑色，以期达到想要的效果。

图中是一座被轰炸过的破损的城市。哭喊的母亲紧紧抱着因死去而垂下身体的孩子；被长矛所刺的马儿痛苦地挣扎着；建筑物弥漫着火焰；还有那仰望天空、绝望呐喊的人，因为他看向的天空是即将导致他们死亡的天空，是持续掉落炸弹的天空。除此之外，还有一具手拿断刀、杂乱无章的横尸。但是，在这杂乱的画面中，花儿却盛开着。那公牛又意味着什么？是战争的残忍和黑暗吗？或者像希腊罗马神话中的弥诺陶洛斯那样，在迷宫深处吃人，但最终会被杀掉的某种象征？事实上，不只是公牛，很多人对画中的电灯泡及其他元素都进行了分析。但对于这些分析，毕加索淡然地回答道：“公牛就是公牛，马就是马。”因为他想要表达的内容都已经通过这幅画展现在大家的眼前，没有必要再做附加的陈述。所以，想要如何分析是我们的事情。

博览会结束后，《格尔尼卡》被展示于欧洲各大画廊。但讽刺的是，它始终没有在西班牙进行展览。原因是内战，也是因为毕加索反对将它展示在战争后佛朗哥集权统治下的西班牙。最终，这幅在帆布上创作的巨幅壁画（纵约3.5米，横约7.8米）辗转于为帮助西班牙内战产生的难民筹集基金而举办的各大展示会上，最终在1939年落脚于纽约现代艺术博物馆。

1973年4月，毕加索在法国去世。对于《格尔尼卡》，他留下遗言说：“佛朗哥独裁统治结束后，请把这幅画送回西班牙。”1975年年末，佛朗哥去世后，独裁者时代落下帷幕。据说，1981年，《格尔尼卡》被送至西班牙时，是立于防弹玻璃之内，在警察戒备森严的警备下才公之于众的。最初，它被展示于有普拉多博物馆厢房之称的卡森·德尔·布恩·雷蒂罗（Casón del Buen Retiro）内。1992年雷娜索菲亚美术馆建成之

后，它被展示于该馆之内，直至现在。

虽然《格尔尼卡》并不古老，但因辗转于各处，作品表面已处于严重损伤的状态。作为大型作品，为了减少体积，在运送时不得不将画纸卷起来，这也是导致它损伤严重的原因之一。在西班牙的通信公司——西班牙电信集团（Telefónica，S.A.）的支持下，作品的复原工作从2011年开始进行。为了最大限度地保持原样，复原工作是在自然光下进行的，目前正采用红外线、紫外线和3D扫描进行形象构建工作。按计划，复原工作将持续14年。

对于要将《格尔尼卡》展示在哪里这个问题，一直以来纷争不断。毕加索在创作这幅作品时，受到了弗朗西斯科·戈雅的《1808年5月2日的起义》《1808年5月3日夜枪杀起义者》等描绘历史或战争惨状等作品的影响。他后来也说过，希望将《格尔尼卡》和这两幅作品在一起进行展示。正因如此，最近普拉多博物馆计划将《格尔尼卡》、戈雅的两幅作品及委拉斯开兹的《布列达的投降》一起展示。但这一提案被雷娜索菲亚美术馆方面拒绝，所以普拉多博物馆的计划最终打了水漂。另外，在这之前，位于巴斯克地区首府毕尔巴鄂的古根海姆美术馆也曾申请借用过《格尔尼卡》。因为格尔尼卡这一场所本就位于巴斯克地区，若能够将毕加索的《格尔尼卡》展示在巴斯克地区，必定意义非凡。但这一申请也以作品的状态不佳和运送不便等理由被拒绝了。据说，为了看一眼毕加索的《格尔尼卡》，每年有上百万人参观雷娜索菲亚美术馆。所以说，其他美术馆很难借到这幅吸引了大量粉丝的作品。

毕加索的这幅画描绘了格尔尼卡的惨状。虽然名字是“格尔尼卡”，但它可以是备受战争折磨的任何城市、任何场所。它可以是一度遭受战争痛苦的韩国模样（实际上，在1951年朝鲜战争期间，毕加索曾经画过一幅《韩国大屠杀》），也可以是现在正在遭受内战的某个国家的样子。因为无论战争发生在什么地方，因失去孩子而痛哭的母亲和因突然死亡而痛苦的模样都是一样的。毕加索的画是黑白的，恰似战争纪录片的照片。但比起照片，绘画的优点是，它描绘的可以是任何地方。毕加

索用画作的形式，揭露了无休止的战争及其残酷性。也许正因如此，我在雷娜索菲亚美术馆看了战时的照片、毕加索的草图后，再看他的《格尔尼卡》时，无以复加的感动让我泪流满面。



巴勃罗·毕加索/《韩国大屠杀》，1951年，帆布油画，110cm×210cm，毕加索美术馆，巴黎

萨尔瓦多·达利

《站在窗边的女孩》

1925年，纸板油画，105cm×74.5cm

萨尔瓦多·达利（Salvador Dalí，1904—1989）可谓当时的人气画家。去美术馆时，总是会看到一些以让人看起来不知所云的古人为主题的画，或者自认为也能画出来的抽象画。但从达利的作品中，我们总是能捕捉到精湛的绘画技巧和让人无法相信的超凡想象力，所以会让人越看越觉得有趣，越看越觉得神奇。他奇妙的想象力，超越了时间和空间，捕获了美术爱好者和潜在的美术爱好者的心。

不过，达利作品中最先吸引我的是他20岁时画的妹妹的背影图。看着那望向窗外的背影，我的心情颇为奇妙。仿佛再走近一些，我也可以更多一点地看到她所观赏的江边风景（或者是海湾）。我记得，当时在看到这幅画时，我很好奇这个看起来大概过了15岁（因为稍微露出的脸颊显得肉肉的），年龄介于少女和女人之间的人看着窗外时，正在思考什么；又怀疑是不是也有人正在背后看着这样的我。这样的深思，让我在这幅画前驻足了好一会儿。后来，达利又为他的夫人加拉画过一幅同样姿势的画像。与妹妹的画像不同的是，那幅作品具有很强的煽情性。



萨尔瓦多·达利/《站在窗边的女孩》（Figura en una finestra）

达利出生于西班牙加泰罗尼亚地区的菲格拉斯，从小便开始画画，后来在西班牙圣费尔南多皇家美术学院学习美术。之后，他与以《一条安达鲁狗》（*Un Chien Andalou*）而闻名的电影导演路易斯·布努埃尔（Luis Buñuel）和剧作家兼诗人费德里科·加西亚·洛尔迦（Federico García Lorca）成为朋友。达利和费德里科·加西亚·洛尔迦的关系相当亲密，还和路易斯·布努埃尔一起拍过电影，但最后三人的关系变得疏远起来。在西班牙内战时期，费德里科·加西亚·洛尔迦因为支持共和国，被处以极刑。但据说，他同性恋的性取向也是他被处以极刑的原因之一。

几年后，达利游历巴黎，在胡安·米罗的介绍下认识了毕加索，并结识了巴黎的超现实主义画家。之后，他的作品开始受到超现实主义的强烈影响。超现实主义者反对以理性为基础的艺术（即通过计算和测量对看到的事情进行再现的既有方式），主张呈现艺术家的无意识世界。为了将内在的无意识抽离到意识之外，超现实主义者时而在催眠状态或因睡眠不足而精神恍惚时写诗，时而用cadavre exquis（法文，意为“优雅的尸体”）的方式画画。将纸张按人数折叠，每人在分配到的格子里画画，并留下下个格子的连接线。下一个人在完全不知道图画内容的情况下，从连接线开始画其他的画，同样只留下下个格子的连接线。照这样，参与者画完各自的画之后展开纸张，便完成一幅作品，这便是“优雅的尸体”游戏。超现实主义者认为，这种方式是在集体无意识下偶然创作出的画，可以表达他们的精神状态。

将达利内心深处的无意识表现得淋漓尽致的是《伟大的自慰者》这幅画。紧闭双眼的男人的脸与达利的脸颇为相似，男人的头上变幻出一个金发女人，她的脸停留在男人的胯股处。达利将自己的性执着表达在画中。无论哪个超现实主义者都不会像达利这样将自己的执着和无意识如此大胆地表达出来，或许会有私自这样写诗作画的作家，但像达利这样公开的人大概是没有的。男人的脸长得像建筑装饰的一部分，一直延

伸。女人的身体和花含蓄地合为一体。这是达利版本的“优雅的尸体”。达利用他精湛的画技，逼真地画出了梦中的世界、无意识的世界，使梦和现实世界变得不再界限分明。

比起其他政治立场坚决的左派超现实主义者，达利的政治立场相对模糊。为此，超现实主义的领导人安德烈·布勒东（André Breton）将其赶出了超现实主义组织。不过对于这件事，达利的反应是“我自己便是超现实主义”。不仅是绘画，达利在很多方面崭露头角，活跃于雕刻、版画、装饰等视觉艺术、电影、戏剧、照片、时尚领域的舞台，甚至还拍过巧克力广告。虽然本书仅仅介绍了他作为画家的一面，但实际上，他是一个游弋于众多领域的特殊存在。



萨尔瓦多·达利/《伟大的自慰者》（Rostro del Gran Masturbador），1929年，帆布油画，110cm×150cm

胡安·米罗

《绘画（叼着烟嘴的男子）》

1925年，帆布油画，146cm×114cm

胡安·米罗（Joan Miró，1893—1983）1893年生于巴塞罗那（在画家的出生地加泰罗尼亚，他名字的发音为“若安·米罗”），并在巴塞罗那活动了一段时间，之后去了巴黎。在那里，他和毕加索结下了深厚的友谊，并举办了个人展，还认识了众多前卫的艺术家及画商。在巴塞罗那和巴黎生活初期，他的画以家乡的风景、静物和肖像画为主，其中风景画用色像凡·高那样明亮鲜艳，整体感觉又像塞尚那样稳重。之后，他开始渐渐地构建自己的世界，即天真烂漫的孩童世界。他和超现实主义者有诸多交流。但是，与集中于人类的无意识，画风时而乖张、时而深刻的其他超现实主义者相比，米罗画的是愉快的梦境中梦幻般的世界。他的这种风格从他1925年画的这幅《绘画（叼着烟嘴的男子）》［*Pintura*（*Hombre con pipa*）］中即可窥见一二。比如，省略细节的男人模样、蓝色的背景和单纯的线条等。

胡安·米罗/《绘画（叼着烟嘴的男子）》



就这样，由于政治、艺术姿态的不同，米罗逐渐走上了和其他超现实主义者不同的道路。虽然表达的都是无意识的世界，但米罗并没有像其他超现实主义者那样积极参加示威，或者发表政治声明。与其说他想通过政治改变世界，不如说他通过诗改变了人的一生，即通过自己的画改变某人（也包括他自己）的人生，同时也改变了绘画这门艺术。他致力于画出与既有作品完全不同的作品，甚至达到将绘画“杀害并破坏掉”的程度。另外，除了绘画，他也开始制作抽象拼贴画、雕塑和石版画等。

在西班牙内战进行得如火如荼之时，他移居到了巴黎。作为拥护共和国的一员，他设计了“帮助西班牙”的标语和意味着抗争到底的拳头。这一设计原本是用于邮票上的，但后来被刊登在法国的美术杂志上，还出现在1937年举办的法国万国博览会上，这次博览会也是毕加索画壁画披露格尔尼卡惨象的地方。现在，《格尔尼卡》和在万国博览会上位于它前面的亚历山大·考尔德（Alexander Calder）的作品《水银喷泉》都展于雷娜索菲亚美术馆。

后来，米罗似乎将诗的语言搬到了画中。在米罗的画中，最经常看到的元素是星星、女人、鸟和天空，这些元素都是用原色表现的。除了瓷器和雕塑，米罗还负责设计了许多公共建筑的装饰。在马德里的马德里会场，即帕拉西奥会议中心（Palacio de Congresos），便可以看到他的设计。会议中心就在足球名门皇家马德里的圣地亚哥·伯纳乌球场（Estadio Santiago Bernabéu）对面。在参观足球场或者观看足球赛之前，去欣赏一下米罗的设计，也是不错的选择。



马德里会场建筑壁画，1980年

胡安·米罗/《帮助西班牙》（Aidez l’Espagne），1937年，蜡纸，31.5cm×24.3cm，纽约现代美术馆



胡安·米罗/《帮助西班牙》（Aidez l’Espagne），1937年，蜡纸，
31.5cm×24.3cm，纽约现代美术馆

罗伊·利希滕斯坦

《笔触》

1996年，铝涂料，982cm×640cm×182cm

罗伊·利希滕斯坦（Roy Lichtenstein，1923—1997）生于纽约。20世纪60年代，他以复刻漫画中的场面而成名。他将印刷漫画时使用的本戴点［Ben-Day，由本杰明·亨利·戴（Benjamin Henry Day Jr.）发明的印刷技巧］重新运用，让美国漫画重现于布满黑网点的画布上。他将大众轻而易举就接触到的漫画亲手画到大型画布上，创造出既不同于漫画，又不同于既有美术的作品。他是一位试图推翻美术原本艺术特征（优雅高尚、富贵之人专享、蕴含深奥的内容和哲理）的波普艺术的代表性画家。

20世纪80年代以后，利希滕斯坦画了很多幅以“笔触”（*Brushstroke*）为题的作品。他将大型画笔蘸上颜料，用本戴点、多种颜色的颜料和黑网点展现出一种随便在画布上刷几下的散漫不羁的样子。这与抽象表现主义者对绘画过程的关注密不可分，这种关注不亚于对绘画结果的重视。在绘画过程中，他们把焦点高度集中在画笔蘸上颜料在画布上移动的瞬间。在这幅画的创作之中，他首先重现了之前的漫画形象，然后再用自己的方式，模仿了抽象表现主义者的笔触。



罗伊·利希滕斯坦/《笔触》

另外，利希滕斯坦还将自己画的《笔触》复刻为雕塑的形式，所以在纽约、巴黎、东京、新加坡等地都可以看到他的巨型雕塑作品，在雷娜索菲亚美术馆前也可以看到他的《笔触》。这幅作品原本是为了2004年举办的“一切都关于艺术（All about Art）特别展”才入驻雷娜索菲亚美术馆的，但是不久之后，它被安置在了让·努韦尔设计的建筑物前院。与之前主要用几种原色创作的作品不同，利希滕斯坦的这座雕塑只用了黑色和白色。与雷娜索菲亚美术馆的老建筑，即萨巴蒂尼建筑那边广场的颜色不同，让·努韦尔新建的广场的主调是暗红色，所以与利希滕斯坦的黑白《笔触》可谓相得益彰、珠联璧合。说起西班牙，暗红色和黑色总是会最先在我的脑海中闪过，广场通过最具西班牙特色的颜色，完美地展现了西班牙的现代感。

在巴塞罗那，有一个地方还可以看到利希滕斯坦的雕塑作品，那便是配合1992年巴塞罗那奥林匹克运动会公开亮相的《巴塞罗那头》

（*Cap de Barcelona*）。从老城区走向海边的途中，会看到哥伦布大道（Passeig de Colom），高达19米的《巴塞罗那头》矗立于此，极为显眼。这座雕塑是在水泥上着色的，和他活用本戴点的其他“头部”系列作品甚是相似。但不知道是否因为考虑到巴塞罗那的地方特色，利希滕斯坦还使用了有色瓷器打碎并重新黏合在一起的加泰罗尼亚式马赛克元素，这在安东尼·高迪（Antoni Gaudí，1852—1926）的作品中也经常出现。



罗伊·利希滕斯坦/《巴塞罗那头》，1992年，混凝土和瓷器，
19.56m×6.64m×4.65m

国立加泰罗尼亚美术馆

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

邂逅12世纪的壁画

地址：Palau Nacional Parc de Montjuïc，08038 Barcelona（34 93 622 03 60）

交通工具：Pl. Espanya地铁站

开放时间：10月至4月 10：00~18：00，5月至9月 10：00~20：00（周日和公休日开放至15：00）

休馆日：每周一、1月1日、5月1日、12月25日

门票：12欧元（从购买之日起一个月内可以入馆两天），学生优惠30%（每周六15：00后，每月第一个周日、2月12日、5月18日、9月11日、9月24日免费）

网址：www.mnac.cat






MNAC
MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

西班牙所有城市、所有村庄都散发着独特的魅力。这正是我无法回答“你最喜欢哪个城市”这种问题的原因。这个国家无处不在散发魅力，但我还是想说，初次到西班牙的旅行者一定要去巴塞罗那看看，因为那是一个无论谁去都不会失望而归的地方。

巴塞罗那值得去的地方有千处万处。除了本书中讲到的国立加泰罗尼亚美术馆、毕加索美术馆和以安东尼·高迪的作品为代表的20世纪初期的现代主义建筑物［19世纪末到20世纪初以巴塞罗那为中心展开的艺术运动，类似于其他国家被称为新艺术（Art Nouveau）和青年风（Jugendstil）的运动］之外，还有胡安·米罗财团（也是美术馆，收藏了米罗的很多作品，不管是谁，即便是对美术不甚了解的人看到后也会觉得豁然开朗，所以推荐大家一定去看）、安东尼·塔皮埃斯财团（也有美术馆和图书馆等）、两个现代美术馆（巴塞罗那现代美术馆、巴塞罗那现代文化中心）、从中世纪起便存在的圣堂和古老的老城区哥特区等。如果不是只在巴塞罗那待半天就要赶去其他城市，并且对美术很感兴趣的话，购买博物馆通票也不失为一种好办法。它是一种可以参观毕加索美术馆、国立加泰罗尼亚美术馆、现代艺术博物馆（MACBA）、当代文化艺术中心（CCCB）、胡安·米罗财团和安东尼·塔皮埃斯财团等六大美术馆的通票，可以在前面提到的美术馆里或者旅游咨询处买到。让我们先从国立加泰罗尼亚美术馆开始看起吧。

只听名字的话，大家或许会觉得有些陌生，其实，这个地方正是大名鼎鼎的巴塞罗那魔幻喷泉的背景建筑。美术馆前面有巨型阶梯，此地呈现的喷泉和音乐灯光的和声精美绝伦，是到巴塞罗那的旅客的必去之处。我在看过一次之后，并没有坚持去看第二次。也许是因为第一次看的时候是在冬季，所以缺少了点儿韵味吧。如果有人打算去看，一定要注意小偷，因为美术馆和喷泉所在的蒙特利尔公园（Parc Montjuïc）以窃贼众多而臭名远扬。

穿过魔幻喷泉，我们还是把注意力转移到它后面宏伟的建筑物上来吧。国立加泰罗尼亚美术馆、胡安·米罗财团、加泰罗尼亚考古博物

馆、民族学博物馆都坐落于蒙特利尔公园里。

国立加泰罗尼亚美术馆于1929年竣工，当时的名字是“国家宫”（Palau Nacional，国立王宫）。现在，这里展示着加泰罗尼亚的罗马式、哥特式美术，以及以西班牙为首的其他国家文艺复兴时期和巴洛克时期的作品。当然，也少不了20世纪初的现代主义风格作品。但无论如何，这个美术馆的王牌是罗马式（Romanesque）美术。

“罗马式”一词是指大约从10世纪开始到13世纪在欧洲建筑、绘画、雕塑等领域中展现出的美术风格。因建筑物主要使用拱顶而得名“罗马式”，即“和古罗马风格相仿的某物”，这属于后世的美术史学者给一个时代的风格贴上的一种标签。除了宗教建筑之外，古罗马人的功绩之一，便是在自己的领土上建了很多实用性建筑。他们将半圆形拱顶广泛地应用到神殿、水道、桥、圆形运动场、浴场等建筑物上。这种半圆形拱顶在中世纪的欧洲也得到了广泛使用，而且将半圆形拱顶连接起来的圆拱形建筑物也越来越多。然而，罗马式美术不仅受到了半圆形拱顶的影响，也受到了拜占庭绘画和雕塑艺术的极大影响。



现在，带有罗马式建筑风格的建筑物主要有教堂和修道院。正在看本书的读者若亲自见过欧洲雄伟华丽的教堂或者通过照片见到过的话，请暂时将那些形象放到一边。闭上眼睛，想象我们在10世纪，具体地说是公元900年左右。

公元1000年左右的欧洲并没有像现在这样的大城市。当然，当时也没有成为大城市的人口基数。当时，西欧能够被称作大城市的地方是西班牙安达卢西亚的科尔多瓦，即安达卢斯的首都。安达卢斯位于伊比利亚半岛，为阿拉伯人所征服。比起这里，伦敦或巴黎大概只能算是乡村吧。当时，马德里压根儿就不存在。除了几个防御性的城市外，国家整体就像田园里的小村庄一样。那时的修道院里不仅有修士的住所和教堂，还有田地、饲养牲畜的厩舍、磨坊和烤面包的炉灶等生活必备设施。一般的修道院都建在安静的溪谷旁，因此，罗马式建筑风格多见于修道院中。

假定在这样的地方建教堂：周边最容易找到的材料是石头，最令人熟悉且实用的建筑形态是长方形。首先，堆砌石头建造长方形建筑物，然后在窄的一边建祭坛，在其对面建信徒们可以进出的入口。为了保证祭司可以在宽阔的空间里活动，将祭坛所在一方的墙建成半圆形。另外，在半圆形墙的上方开一个窗户。阴暗的空间里照射进一丝光芒，给人神秘的感觉。虽然光芒照射的感觉是极好的，但是若窗户不能支撑上方石头的重量，墙就有可能会崩塌，所以不能把窗户建得过大。

下页照片中的建筑是加泰罗尼亚比利牛斯山脉附近的圣马利亚教堂（Santa Maria d’Aneu）。10世纪前后建成的教堂中有很多是这种样子的，用厚厚的石头砌成的墙、祭坛上方层层扩张的拱顶、尽头的小窗户、位于对面供人进出的门，以及支撑墙体的扶壁。因为人不是很多，所以教堂建得很雅致。为了增加教堂的美感，还可以在正门用雕塑做些装饰或者在内墙上画画。意大利一部分地区虽然也会用马赛克装饰室内，但最普遍的方式是在墙上刷上石灰，在石灰未干时，在上面绘制湿壁画。因为在石灰变干的过程中，颜料和墙壁会融为一体，所以，只要

墙面不掉，壁画就可以长久地保存，这是湿壁画的优点。而其缺点则是，必须准确地掌握当天的绘制进度，还难于修改。

圣马利亚教堂，加泰罗尼亚

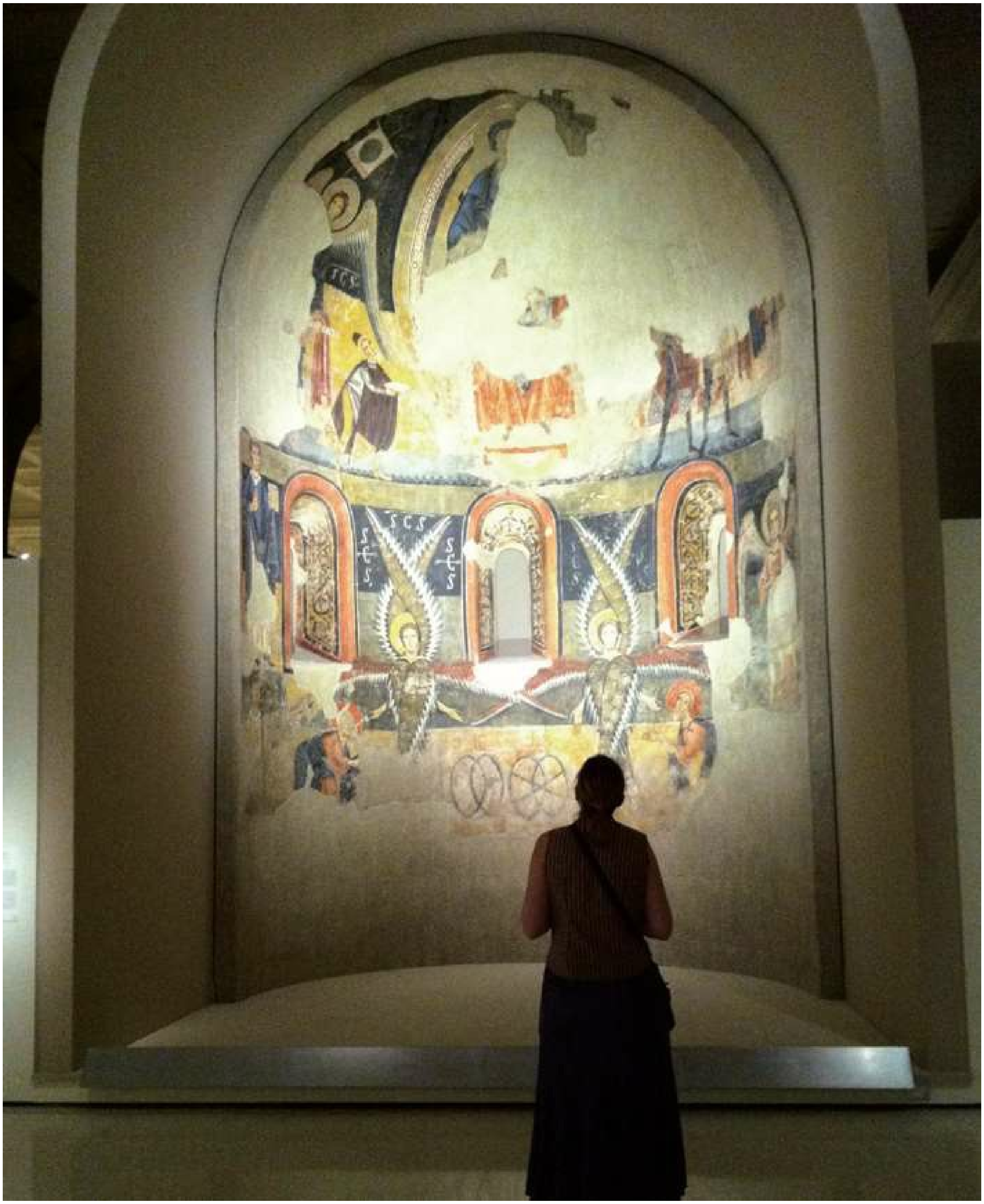


圣马利亚教堂，加泰罗尼亚



圣马利亚教堂内

另一方面，伊比利亚半岛，也就是现在的西班牙和葡萄牙的情况有所不同。8世纪初，非洲北部的穆斯林穿过直布罗陀海峡，占领了伊比利亚半岛的大部分地区。为了从穆斯林手里收回领土，西班牙北部的阿斯图里亚斯（Asturias）地区展开了国土恢复运动，即收复失地运动（Reconquista）。初次到西欧传播基督教的使徒雅各布的坟墓就是在西班牙加利西亚地区被发现的。随着雅各布坟墓的发现，前往圣地亚哥—德孔波斯特拉（Santiago de Compostela）的朝拜者越来越多，一座雄伟的罗马式教堂于是应运而生。圣地亚哥这一城市名便取自“圣雅各布”之意。



圣马利亚教堂内的湿壁画。画有东方三博士敬拜的场面、六翼天使和天使长

10至11世纪，前往西班牙西北部圣地朝拜的信徒数量达到了顶峰。

除了西班牙，现在的法国、德国、英国、意大利等地也有很多前往圣地亚哥的朝拜者。在离开家乡去圣地亚哥的路上，他们不顾小偷和野兽的威胁，每天几个小时地赶路。随着朝拜者增多，为他们而设的下榻处和食堂开始出现，并在朝圣的沿路形成了小村庄。那个时代没有特别的药品，于是，供生病的朝拜者使用的医院也随之出现了。另外，还有由修道院经营或受地方贵族、王室的支援而建成的医院。但对于朝拜者来说，最重要的是教堂。在这场源自虔诚信仰的旅程中，他们的最终目的地始终是教堂。为了消化渐渐增多的朝拜者，朝拜路上的小教堂一个个都扩建了。简单的长方形教堂渐渐变宽。为了更方便出入，入口也变成了几个。教堂内部的湿壁画变得更加精致华丽，室内的柱子和建筑外部的雕刻装饰也变多了。

在去圣地亚哥的路上，聚集了很多来自各地的人。他们相互分享家乡的故事，学习并模仿画家在教堂墙壁上画的画、雕塑家用来装饰教堂的雕刻，还有建筑家新建的建筑的样式和技术，于是通往圣地亚哥的路不再是单纯的朝拜者之路，继发挥了重要作用的古罗马帝国大道后，这条朝圣之路实现了欧洲列国之间的第一次相互交流。

13世纪中期以后，占领伊比利亚半岛的穆斯林势力日趋削弱，基督教王国的领土逐渐扩张。他们对再征服的热情减退，曾经喧嚣的圣地亚哥朝拜之路也日渐安静。随着产业的发达和城市规模的扩大，与城市规模相符的巨型哥特式教堂渐渐开始出现。大家也就渐渐地不再去朝圣之路上的教堂朝拜了。而这些教堂又在比利牛斯山脉附近人迹罕至的乡村里零星地分布着，所以除了附近村庄的人之外，便没有其他人来过了。不过值得庆幸的是，它们在几百年的岁月中保存了下来。

19世纪，加泰罗尼亚开展了自己的文化遗产保护运动。当然产业化过程中财富的积累以及与法国地理位置的接近也是这项运动得以开展的重要原因。为了寻找自己的根源，他们对加泰罗尼亚的形成时期——中世纪的兴趣渐浓，并由此产生了新罗马式（Neo-Romanesque）倾向。另外，寻找10至12世纪罗马式时代的建筑物和湿壁画的行动也开始了。

1904年，加泰罗尼亚建筑家路易·多梅内克·蒙塔内尔（Lluís Domènech i Montaner）到比利牛斯附近一个叫塔乌尔（Taüll）的村子里，用相机拍下了一个罗马式小教堂上的壁画。其清晰分明的样子让人不敢相信它是800年前的壁画，那罗马式时代特有的表现力和个性也让人为之倾倒。几年后，其他画家还展示了它的水彩画版本。展示有塔乌尔村样子的照片和水彩画获得了空前成功。这一成功不仅为塔乌尔，而且也为比利牛斯山脉附近村庄里几个罗马式教堂上的壁画带来名声大振的契机。对加泰罗尼亚来说，这些壁画不仅是古老的壁画，而且是涵盖加泰罗尼亚诞生、形成和血脉的作品，所以更加意义非凡。

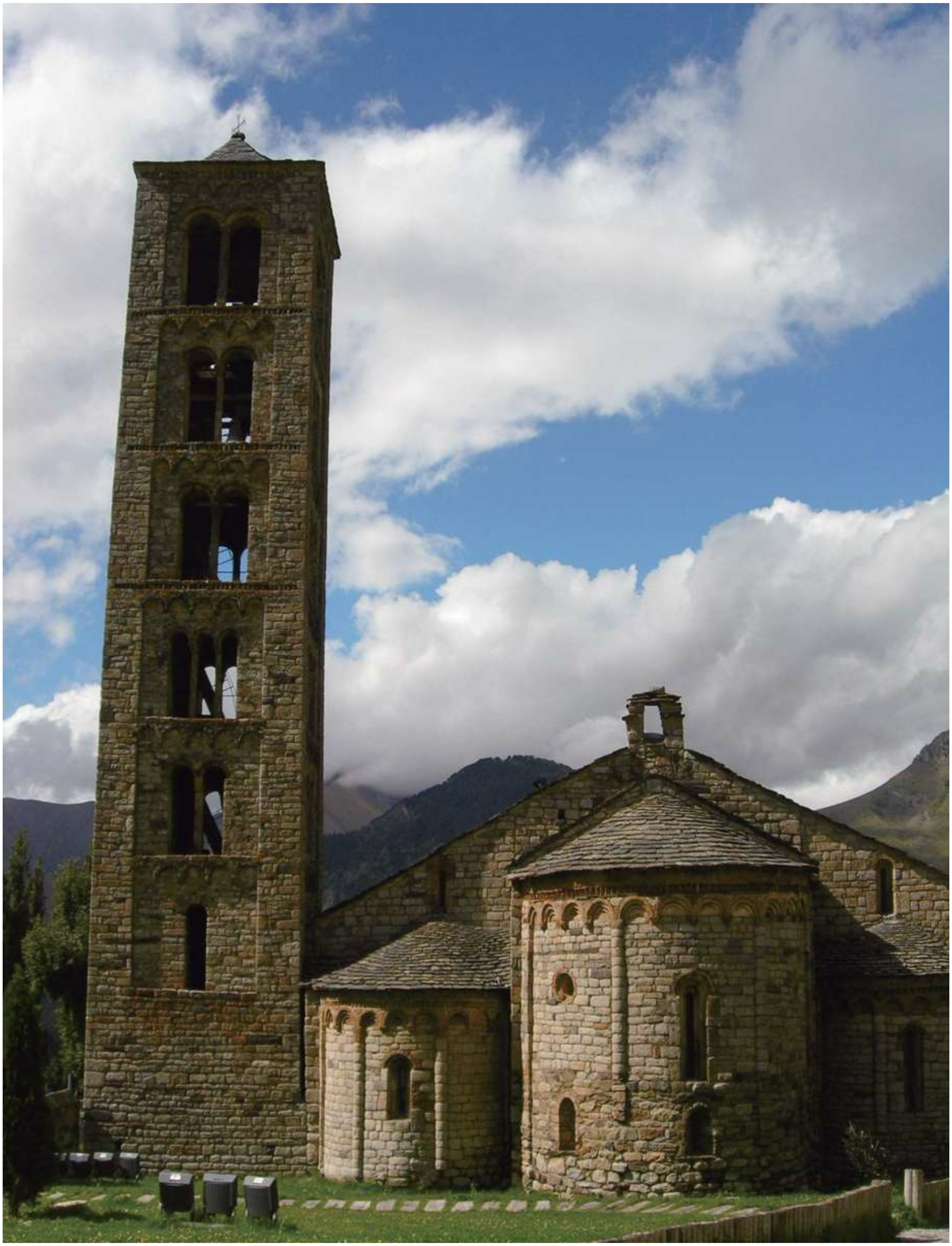


圣克莱门特教堂，加泰罗尼亚塔乌尔村

正所谓过犹不及，加泰罗尼亚乡村壁画的闻名于世，也带来许多负

面影响。有不少商人想购买这些壁画，并将它们卖到海外。美国的收藏家曾想买这些小教堂的壁画，但1919—1923年，巴塞罗那美术馆协会筹资将这些壁画全部买下，才得以阻止文化遗产向海外流失。另外，他们还雇用意大利专家将流散在山村的壁画全部带到了巴塞罗那。这些壁画是如何被转移的呢？他们没有将整堵墙拆下，而是通过将壁画上薄薄的一层颜料复制到布上的方式来转移的。在马德里，戈雅画满“黑色绘画”的房子在面临拆除危机之时，正因为有这些技术人员，它才能够被安全地转移到普拉多博物馆。

圣克莱门特教堂，加泰罗尼亚塔乌尔村



圣克莱门特教堂，加泰罗尼亚塔乌尔村

这些从墙上取下的湿壁画被转移到了巴塞罗那的国立加泰罗尼亚美术馆，但是这件事情也使得大家争论不休。其中一方认为按照绘画作品保存的原则，应该尽可能将其保持在原地，而另一方则认为壁画所在之地偏僻，存在管理困难的问题，再加上为了阻止海外售卖的个别现象，这属于不得已而为之。两方意见相互冲突，但最终，得益于巴塞罗那美术馆协会的重大决断，国立加泰罗尼亚美术馆成为聚集罗马式时代湿壁画于一堂的唯一场所。正如前面所说，由于罗马式时代的教堂大多在寂静的乡村，除了几处例外，大多不是很好找。

由于壁画本身便是在建筑物的墙壁上直接创作而成的，在美术馆的罗马式展览厅里可以看到湿壁画原来的背景——圆形的柱子或凹进去的半圆形后殿也被原封不动地还原了出来。若一个教堂有很多保存完好的壁画，则会将整个建筑物的内部场景，即天花板、墙、柱子等还原，并把壁画放到原有的位置上。在最初展示湿壁画时，壁画的损伤部分曾被补上了白色或亮灰色颜料，但却收到了“精于修饰，失于自然”和“与800年前的湿壁画不够协调”的评价。于是，他们将原来建筑物所在地的土和灰浆混合，涂在了损伤部分。可以说在进行展览时，充分参考了壁画在乡村教堂时的样子。

塔乌尔的巨匠

《塔乌尔的圣克莱门特教堂的耶稣画像》

约1123年，湿壁画，620cm×360cm×180cm

还原圣克莱门特教堂凹进去的半圆形后殿后，转移过来的这幅湿壁画的主题是“全能的主”（Pantocrator），即全能的耶稣。“全能的主”在希腊语中意为拥有全部权力，也是在拜占庭美术和罗马式美术中经常出现的基督。他坐在长长的、呈杏仁状的光圈中，头顶十字架光环，右手端举，食指和中指伸直，代表着“祝福之手”。他左手拿着书，翻开的书上写着“EGO SUM LUX MUNDI”。这是《约翰福音》中的句子，拉丁语意为“我是世界之光”。耶稣的脸两侧写着希腊字母的首尾二字“阿尔法”和“欧米茄”。此处源自《约翰启示录》：“我是阿尔法和欧米茄，我是最初和最终。”

在光圈外，四个天使及意味着他们各自福音书的象征物一同出现。《马太福音》的象征是人或天使，我们可以在画中看到，左上方的天使拿着书，左下方出现了天使和象征《马可福音》的狮子。右下方是象征《路加福音》的牛和天使，而在右上方，天使抱着象征《约翰福音》的鹰。作画之初的背景墙壁并不是正方形或长方形，而是从上到下越来越宽，这给12世纪初的湿壁画巨匠提供了发挥空间。在这幅画中，上面的天使是站着的，下面的天使和象征物却并排而立。它们象征着四卷福音书的四种形象，即人、狮子、牛、鹰，也被称作“四联像”（tetramorph）。在希腊语中，“tetra”是“四”的意思。四联像旁边有两个四翼天使，他们是撒拉弗（seraphim）天使。天使的翅膀上长着眼睛，这是全视之眼、全知之眼。观察力强的人或许能看到四联像中狮子和牛的身体上也长着眼睛。四联像下面画着写满字的带子，带子下面是圣母马利亚和五个使徒。人和人之间用半圆拱和柱子隔离，与狭窄的窗户上方同样形状的拱保持了统一。在画中，基督正下方有一个狭长的窗

户，窗户的左边是圣母马利亚，右边是使徒约翰，也许是因为约翰是十二使徒中最年轻的，所以画中的他没有胡子。虽然各使徒都有相应的象征物，但在这幅壁画上，画家还是在诸人头上的带子上用拉丁语标出了名字。



塔乌尔的巨匠/《塔乌尔的圣克莱门特教堂的耶稣画像》（Absis de Sant Climent

de Taüll）

现在，人物关系已经比较明了了，那就再来研究一下色彩吧。这幅画色彩鲜明，画家大胆地使用了黑色框架，并在人物的背景部分涂了蓝色、红色和黄色等。他们穿的衣服布料上绣有细小的花纹。所有人的眼睛都睁得又圆又大，这和前面所提眼睛的意思是一样的，是视（知）天下事而不惧的眼睛。两腮上微红的圆圈画得像胭脂一样，这是当时画“富有生机力之脸”时常用的手法之一。



《塔乌尔的圣克莱门特教堂的耶稣画像》放大部分

塔乌尔圣克莱门特教堂的耶稣画像是12世纪初绘制而成的，它完美的保存状态、强烈的表现力和色彩以及干净利落的画风，使观赏者为之倾倒。遗憾的是，由于作品是在立体建筑物内画的，所以很难将它画成

插画。再看一眼全能的主耶稣严肃而又令人印象深刻的脸、华丽的衣服和背景色，然后闭上眼睛，想象刚刚走进12世纪阴暗的教堂里：背后，教堂的门缓缓关上，能够照明的只剩下透过狭窄的窗户射进来的微弱的光。对面有祭坛，再后面是直径约四米的后殿。当眼睛适应了黑暗时，最先看到的是祭坛后面墙上画的巨幅全能的主耶稣像——炯炯有神的眼睛、紧闭的嘴唇、浓密的胡子。他举起手为我们祝福，通过狭长的窗户射进来的光仿佛是他带来的光芒。然后，他说：“我是世界之光。”这个时候，想要拒绝耶稣似乎很困难。

姓名不详

《拉塞乌杜尔赫利》

约1100—1125年，木板蛋彩画，102.5cm×151cm×6cm

加泰罗尼亚罗马式美术的独特之处在于祭坛装饰。为了装饰教堂做弥撒时用的祭坛，人们采取了多种方式。财政宽裕时，会用象牙、金、银等雕出精致的雕塑，固定到祭坛上。不过最常用的还是在木板上画画，然后贴在祭坛上。在木板上用蛋彩技法画成的这幅作品是从加泰罗尼亚比利牛斯山脉附近一个叫拉塞乌杜尔（La Seu d'Urgell）的村庄里搬到巴塞罗那美术馆的。虽然它不是很大，但强烈的色彩让人不由得眼前一亮。

木板分为三部分，坐在中间的是耶稣。两个八字模样的光圈相互重叠，耶稣便坐在重叠的部分上。光圈的作用和用荧光笔画的下划线一样，表示“这里有最重要的东西，一定要看哦！”与用湿壁画法画的《塔乌尔的圣克莱门特教堂的耶稣画像》一样，木板上的耶稣也举着表示祝福的右手，另一只手拿着书，头顶十字架光环。耶稣两侧画着十二使徒，每侧六人。最前面一排三人，后面两人，再后面一人，呈三角形排列。



姓名不详/《拉塞乌杜尔赫利》（Frontal d’altar de la Seu d’Urgell）

罗马式时代还没有出现把越靠后的人画得越小的透视法。在那个时代，比起我们眼中看到的事物及形状，画什么、怎样有效地将主题传达出来更重要。因此，耶稣被画在了最显眼的位置，当然画得也最大，画家总是将最重要的东西画得最大。另外，他们在什么样的空间里也不重要。画中没有一点儿关于背景和空间的暗示。但这又有什么关系呢？因为画的是耶稣和十二使徒，所以可能压根儿就没必要在意空间之类的东西。我个人正是因为这样的特征才喜欢罗马式美术的。罗马式美术画的是最重要的东西，颜色也是为了凸显它而挑选的。乍一看似乎很单调，但并不觉得厌烦。比起哥特式建筑宏大的规模和惊人的高度，我更喜欢罗马式建筑散发出的人情味。文艺复兴时期的雕塑虽好，但我更喜欢罗马式教堂里那些滑稽的雕塑。因为我喜欢生活在古时候的某位雕塑家用他的幽默感将我逗笑的那种真实感。

在这幅祭坛画中，有的使徒拿着卷轴，有的使徒拿着书。他们中间最引人注目的是拿着天国钥匙的使徒彼得。虽然弄清楚谁是谁很重要，但在这幅画面前，关注一下画家怎样画的衣料也是不错的选择。每个人的衣服看起来都差不多，但画家没有按照衣料原有的样子，而是将衣料画成下垂的感觉，虽然并不明显。仔细看，其实每个人衣服的颜色均有差异，光环的颜色各有不同，衣料褶皱的样子更是别出心裁。使徒们的脸虽相似，却也是各具特色，有的是光头，有的胡子浓密。手的姿势也各不相同，长长的衣服下面露出来的“？”字模样的脚也十分可爱。虽然它是1100年前的作品，但说是21世纪的形象设计师画的似乎也毫无违和感。



《拉塞乌杜尔赫利》祭坛画的边框部分

木板边框上画了复杂的装饰纹样，不留任何空白，这种涂满装饰性纹样的方法用拉丁语的话来说叫作“空虚恐惧”（horror vacui），即对空白的恐惧。这种现象从拜占庭装饰到伊斯兰美术、凯尔特民族的装饰品中都可以见到，在罗马式时代的建筑、雕塑、手抄画中也经常见到。

姓名不详

《阿比亚祭坛画》

约1200年，木板蛋彩、羊皮纸、粉饰灰泥等，107cm×177cm×7.5cm

这幅画是为了装饰祭坛创作而成的，故最初它是圣马利亚·达维亚（Santa Maria d'Avià）教堂的祭坛装饰，20世纪初才被搬到巴塞罗那的美术馆。木板分为五部分，作为中心主题的马利亚和幼年耶稣位于画中央，他们的生活片段分处两边。马利亚和耶稣的人生是拜占庭美术、这幅画所属的罗马式美术，以及后来的哥特、文艺复兴、巴洛克，甚至现代美术中基督教美术最普遍的主题。像这幅作品一样，中间是马利亚、耶稣或他们两个人，周边画他们的生活，这种模式是宗教画一直以来最常见的表现方式。前面讲到的普拉多博物馆藏品《天使报喜》也是与之相似的结构。若将两幅作品的人物和空间表现相互对照一下，会发现很多有趣的地方。

在左上角的画中，三个半圆拱起到了将人物隔离开的作用。左边的两个半圆拱是天使报喜的场面，背上长着翅膀的加百列天使出现在马利亚面前，告诉她将受圣灵感孕而怀上耶稣的事情。画中马利亚身着同样的衣服——小碎花式蓝披风和暗红色的裙子。她在家中接到天使的来访，正要起身，所以从她的身后隐约可以看到类似椅子的家具。和两脚着地的马利亚不同，加百列天使的两脚在云朵上面，其中一只仿佛只是轻轻碰触到云朵，表明她不是地上的人类，而是天上的天使。马利亚和加百列头顶各有一个半圆拱，马利亚旁边还竖着一个窄长的柱子，起到分隔空间的作用，意味着下一场景不是“加百列出现的天使报喜”的瞬间，而是几个月后，怀孕的马利亚拜访马上要生产的亲戚伊利莎白的场景。伊利莎白是向世界宣告耶稣诞生的人，也是施洗约翰的母亲。两个女人拥抱在一起，说明她们之间的关系很亲密，正因如此，她们头顶只画了一个半圆拱。



姓名不详/《阿比亚祭坛画》（Frontal d’altar d’Avià）

轻移视线，转至右上角，会看到一个刚出生的婴儿身裹襁褓，躺在马槽里，而马利亚坐在干草做的被褥上。斜靠着坐在圆圆的被褥上的样子，是刻画马利亚分娩后处于休息状态的一种方式。马利亚和婴儿耶稣的头后以及她脚下画了长长的松饼模样的枕头，十分特别。对面，约翰以托腮坐的典型姿势登场。除此之外，在马厩后面还可以看到牛和驴子的头，这来源于《圣经》中婴儿耶稣出生在马厩中、躺在马槽里的故事。

左下角是带着礼物来敬拜耶稣的东方三博士。三个人都头戴王冠，手拿礼物，大步流星地行走着。他们的头后写着名字，分别是加斯帕（Gaspar）、巴尔撒泽（Baltasar）、梅尔基奥尔（Melchior）。加斯帕是不长胡子的年轻人，巴尔撒泽是长有褐色胡须的中年男子，梅尔基奥尔则是飘着长长的白色胡须的老者。从这里，我们可以知道在13世纪的画中，东方三博士就已经以不一样的模样示人了（文艺复兴时期画的东方三博士的人种和年龄都不一样）。



圣马利亚·达维亚教堂，加泰罗尼亚

画的右下角是将婴儿耶稣奉献于圣殿的场景。若生下长子，犹太人有将其奉献于圣殿的风俗。恰逢西面和安娜听到上帝自己会在有生之年看到耶稣基督的预言，来到圣殿。马利亚将婴儿耶稣交到西面手里。我们注意到马利亚和西面纷纷用衣服包着手，而不用手直接碰神圣的存在（这里指的是婴儿耶稣），是尊敬的表示。另外，在西面后面还可以看到一个人，正抱着要献给圣殿里的马利亚的鸽子。

现在轮到我们把视线挪回立于中央且画得最大的马利亚和婴儿耶稣身上。他们的头上画有拱顶，两边分别有两根柱子。在拱顶营造出的空间外，有两个天使，一个在云朵上，一个则好似刚从旁边的画中进来一样。马利亚经常以婴儿耶稣的椅子的形态登场，大约是代替救世主的王座的作用。马利亚把耶稣放到椅子上，充当椅子作用的图像被称作上智

之座，即“智慧的椅子”（Sedes Sapientiae）。这些图像被用雕塑、绘画等多种方式表现出来，马利亚在椅子上坐着，她膝上的婴儿耶稣是坐着祝福的姿势。在大部分画中，马利亚和耶稣都是看向正前方的。这幅作品中的耶稣侧着身子，似乎在对走向自己的东方三博士进行祝福。而且耶稣也不像小孩，而是缩小版的成人，这是当时婴儿耶稣的绘画方式。耶稣基督即上帝之子这一事实很重要，所以人们对他是幼儿这件事情并不在意。几百年后，人们开始用自然主义观点观察神，婴儿时期的耶稣大多被画成了小孩子的模样。但这幅画跟前面介绍的《拉塞乌杜尔赫利》祭坛画相比，更有自然主义风格。无论是耶稣自然转动的身体，还是其他人的模样都被描绘得生动十足。加百列天使轻盈的脚、东方三博士前进的身体或转过头相互看着的模样，以及衣服上的褶皱也少了些公式化的感觉。但他们的腮上像胭脂一样的点、公式化的眼睛模样和几乎没有表现的空间感等依然可以说是罗马式时代的表现方式。

拉蒙·卡萨斯

《拉蒙·卡萨斯与贝利·罗梅乌在双人自行车上》

1897年，帆布油画，188cm×215.5cm

现在，让我们的思绪游弋至加泰罗尼亚积极研究罗马式的19世纪。1866年生于巴塞罗那的拉蒙·卡萨斯（Ramon Casas，1866—1932）是西班牙现代主义运动的代表画家之一。出生于富裕家庭的他虽然是在巴塞罗那生活，但经常旅居巴黎、马德里、格拉纳达等地。他和巴黎的画家们一起交流，一起举办展览，还曾在巴黎一个叫“黑猫”（Chat Noir）的酒吧里工作，并在此地获得灵感。他于1897年和其他三名合伙人一起，在巴塞罗那市中心开了一家叫“四只猫”（Els Quatre Gats）的酒吧。

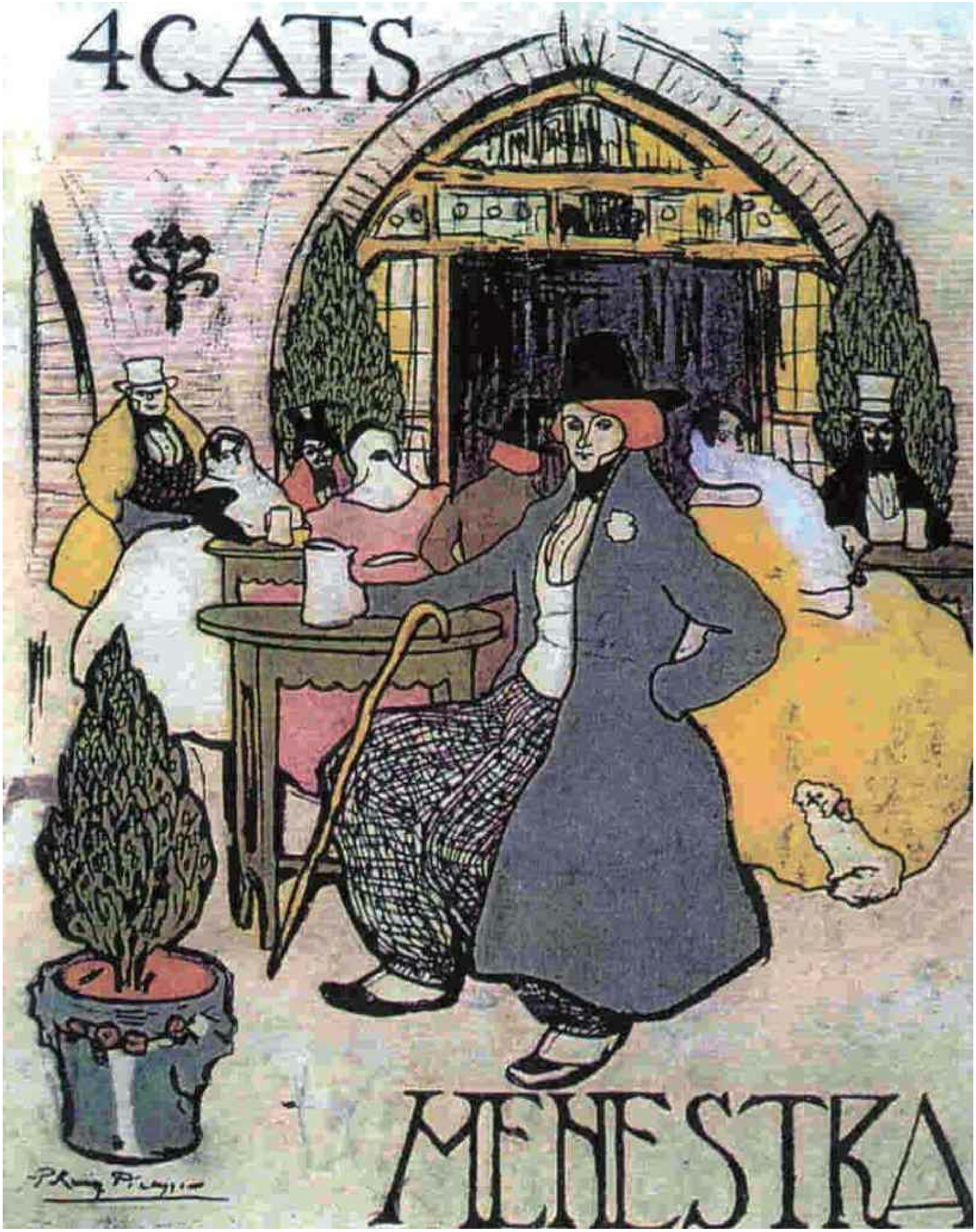
西班牙的酒吧不是只喝酒，而是卖酒、咖啡、茶等饮料和小吃的地方。但四只猫餐厅不仅卖饮料和食品，还举办各种展示会和讨论会，甚至还出版了杂志。在这里，17岁的巴勃罗·毕加索举办了他人生中的第一场展示会。菜单上的画是毕加索亲自画的。虽然此地在1903年不幸被迫关闭，但它曾一度是巴塞罗那现代主义画家和建筑家聚会的地方，也是很受巴塞罗那市民欢迎的聚会场所。1978年，它重新开张了，因为定位是西餐厅兼酒吧，所以大家可以随时进去。不过在我的印象中，他家的价格有点儿高。



拉蒙·卡萨斯/《拉蒙·卡萨斯与贝利·罗梅乌在双人自行车上》（Ramon Casas i Pere Romeu en un tàndem）


CERCLE ARTISTIC
DE SANT LLUC

四只猫餐厅入口



毕加索在四只猫餐厅画的画



拉蒙·卡萨斯/《开汽车的拉蒙·卡萨斯和贝利·罗梅乌》（Ramon Casas i Pere Romeu en un antomòbil），1901年，帆布油画，208cm×291cm

《拉蒙·卡萨斯与贝利·罗梅乌在双人自行车上》是拉蒙·卡萨斯和他四只猫餐厅的合伙人贝利·罗梅乌的肖像画。这幅画描绘的是两个男人一起骑在双人自行车上的情景。大胆的背景省略、黑线勾勒出的人物框架、简洁的线条表达等，都使这幅画看起来如画报一般。这幅画是在四只猫餐厅开业那年画的，在这个咖啡厅兼酒吧的墙上挂了三年。之后的第二幅画，即两个男人开汽车的画作被挂在了店里，直到1903年关门。所以到19世纪末为止，店里是骑自行车那幅画，从20世纪开始挂两人开汽车的那幅画，让人印象深刻，值得深思。开汽车的两个男人如同在画报中一般，简洁而有张力。20世纪初，汽车的样子很有趣，两个男人穿皮草、叼烟嘴的样子也像时尚杂志里的广告一样。

拉蒙·卡萨斯在画家生涯的初期主要以印象派作品为主，后来，受

亨利·德·图卢兹—罗特列克（Henri de Toulouse-Lautrec）的影响，他画了很多海报风的作品。他也给大多数巴塞罗那文人画过肖像画。

现代主义之路

RUTA DEL MODERNISME

与高迪一起探访巴塞罗那





19世纪，随着加泰罗尼亚产业化的实现，机械生产开始普及。随之，为了抗议工厂产品的千篇一律，重返手工艺的运动开始掀起。由此，艺术作品中出现了很多从自然中获得灵感的元素。无论是从弯曲的藤蔓、叶子或水滴中得到灵感，还是比起直线更多使用曲线都是其中的例子。在19世纪的西班牙，这种运动几乎只出现在了巴塞罗那，被称作“现代主义”。

而产业化的另外一个结果，就是除了原来富有的贵族外，还出现了新兴资产阶级。他们开始试图在上流社会拥有的绘画和建筑之外，寻找新的东西，即可以普遍拥有且具观赏性的美的事物。最终，他们开始在新生活中接触到的物体，即椅子、衣柜那样的家具，或手表和其他小装饰品中寻找美感。但由于建筑、室内装饰等都不是借助机械的力量制成的，它们变得很贵。因此，享受这种现代主义的人当然也只是贵族和新的富有阶层了。

现代主义不是仅存在于艺术某一领域里的东西，它存在于建筑、绘画、雕塑、手工艺等方方面面。它虽然偏向于在手工艺中使用自然的元素，但若有新的材料，也不会将其拒之门外，反而会积极地采用。从加泰罗尼亚刮起的罗马式时代复古风潮中可以看出，现代主义也参考了很多中世纪的美术。

19世纪末，巴塞罗那刮起了城市整改之风，重点对哥特区（大教堂等所在的老城区）和格拉西亚区等落后地区进行大规模整改。他们规划了一种叫扩展区（Eixample）的区划，在区内划分正方形的街区，建造和车道一样宽的人行道，并将街区的四个角用对角线切开，修建宽阔的交叉路，以保证车辆能够便利安全地通行。这种街区叫“曼札纳”（manzana）。曼札纳的内部设计成了“？”状，以便可以在里边空着的地方修建一些花园和其他便利设施。面向街道的建筑物墙上自然不能晾衣服，安空调室外机，也不能乱挂牌匾和标志牌。衣服和室外机等只能放在曼札纳内部的阳台上。



设立在现代主义之路的人行道标志。若在巴塞罗那的人行道地砖上看到这一标志，请留心看附近的建筑

在整改过程中，新的建筑物一座座地拔地而起，当然其中受现代主义影响的建筑不计其数。为了能让大家环看这一时期建成的众多现代主义建筑物，巴塞罗那观光厅特意修建了“现代主义之路”。不过这些建筑分布在城市各处，无法以传统的美术馆的形式整合到一起，所以才采用了这样的形式。为了让游客可以在一日内参观多处建筑，旅游局专门提供了关于这些现代主义建筑物的一些信息和高效率的一日游路线。当然在销售各种语言的导游手册时，还会发放现代主义建筑的一些入场优惠券。

除此之外，也有一种导游随行的游览方式。因为除了几座建筑物

外，其他的大部分都是住宅或写字楼，所以并不是所有地方都可以随意进入，当然主要的建筑物都是向游客开放的。要想感受巴塞罗那的现代主义风格建筑，最合适的方法便是看完本书和现代主义之路网站www.rutadelmodernisme.com介绍的建筑后，在地图上标记出特别感兴趣的地方，然后自己制作一个简短的行程。网站上介绍的一日游路线几乎包含了所有主要场所，可以作为参考。而本书中介绍的所有现代主义建筑也均被指定为联合国教科文组织文化遗产。

安东尼·高迪

巴特罗公寓

地址：Passeig de Gràcia，43，08007 Barcelona

交通工具：Passeig de Gràcia地铁站

开放时间：09：00~21：00

休馆日：无（特殊活动日除外）

门票：22.5欧元（学生及65岁以上19.5欧元，7岁以下免费）

网址：www.casabatllo.es

巴特罗公寓（Casa Batlló）是巴塞罗那之旅中最不可错过的地方，也是安东尼·高迪设计的不朽之作之一。这座建筑地处整洁宽敞的格拉西亚林荫道上，有一种引人注目的魔力。即便是对建筑或者城市面貌毫不感兴趣的人，也会一下子注意到它。记忆中，在我第一次去巴塞罗那的时候，这个地方是不对外开放的。所以，我只在建筑物外面参观了一下。当时巴特罗公寓并不是像现在这样锃光瓦亮、光彩夺目。还记得我当时自我安慰说："除了这里，高迪的建筑还有好几处呢。"而且，因为在巴塞罗那值得去的地方不计其数，所以那种遗憾很快就被我抛到了脑后。

第二次去巴塞罗那的时候，巴特罗公寓已经开始对大众开放了。我尚且记得当时走在里面时，那种细腻如水、心醉神迷的感觉。虽然这里的门票不是很便宜，但我还是强烈建议大家去看一下。形状曲折、斑驳陆离的建筑外观本身就很有范儿，何况当时52岁的高迪正处于创作鼎盛期，他精湛的工艺更使得室内大放光彩、独具匠心。公寓对访客也很友好，门票中还包含语音导游。

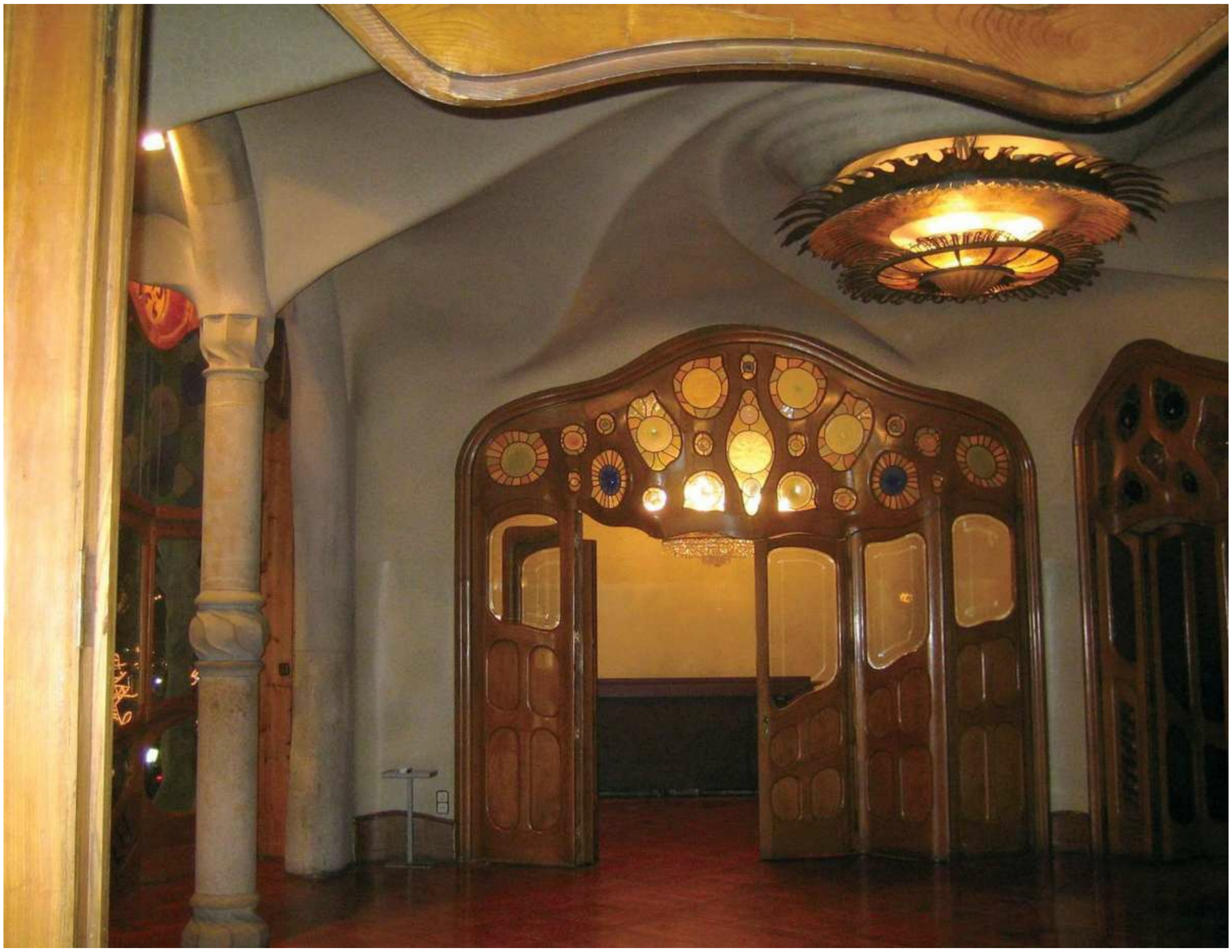
格拉西亚林荫道上的巴特罗公寓原本是1870年建的一座普通建筑，

约瑟普·普巴特和他的夫人在1900年买下这座建筑后，委托高迪对其进行重建。这对野心勃勃的企业家夫妇想要一座世界上绝无仅有的新建筑，希望将原来的建筑全部拆了重建，但据说高迪觉得只需改造一下就可以，并竭力说服了他们。这位充满想象力的建筑家从1904年开始，从上到下地对其进行了改造，不仅在楼顶上加了一层，还在地底建了地下室；不仅是室外，连室内的墙也重建了，空间里的所有直线都消失了。

1906年，改造完成。巴特罗公寓所在的区域中有几处现代主义建筑家的作品，由于各建筑之间形成了一种莫名的竞争结构，而且每个人喜欢和支持的建筑家各不相同，所以这个区域也被称为“不和谐街区”（Manzana de la Discordia，不和的曼札纳）。在西班牙语中，意为城市街区的“曼札纳”也有苹果之意，而不和女神厄里斯的苹果[1]又是特洛伊战争发生的导火索，所以作为一种语言游戏，便如此命名了。



安东尼·高迪/巴特罗公寓



巴特罗公寓的内部，几乎看不到直线

除了高迪的巴特罗公寓之外，在不和的曼札纳里还有一些让人感到眼前一亮的现代主义建筑，比如说何塞普·普伊赫·卡达法尔契（Josep Puig i Cadafalch）的阿马特耶之家（Casa Amatller），路易·多梅内克·蒙塔内尔的叶奥·莫雷拉之家（Casa Lleó Morera）等。

高迪在新建的建筑里再现了加泰罗尼亚守护圣人的传说。加泰罗尼亚语中叫作圣乔治的这位圣人救下了被龙绑架的公主后，公主和她的父亲也随之改信了基督教。据说圣乔治骑着马、手拿长矛攻击龙时，身上的血幻化成了玫瑰，因此，在他的纪念日4月23日，加泰罗尼亚男孩子有给喜欢的女孩子送花的传统。当然，因为同一天也是世界读书日，所以有时也会送书。


1900年年初，改造前的不和谐街区。左边看起来最大的建筑是狮子与桑树之家，最右边是巴特罗公寓原来的建筑。拍照时，有尖尖的三角形房顶的阿马特耶之家已经是改造完的状态

巴特罗公寓的房顶是龙脊，上面可以看到脊椎骨和鳞片。烟囱是圣乔治用来刺龙的长矛，建筑物外墙小阳台上的铁窗棂是龙吃下去的动物或者人的骸骨，如波涛般连绵起伏的外墙是龙生活的池塘的水面。

以高迪为代表的现代主义建筑家，不仅将从自然中获得的元素通过手工艺作业建造出来，也很注重采光和通风。在1层和2层的外墙上，窗户占了大部分，以便最大限度地接收自然光。除了光，窗户也是空气流通的通道。为了最大限度地保证通风，除了外部的窗户外，高迪也在面向院子的一边设计了窗户和可以通风的走廊。无论是建筑物的外墙还是室内，都没有直线。取自然元素，尤其是水的形态而建成的天花板、曲折起伏的圆墙、阶梯和暖炉等都是柔和流畅的曲线，室内的家具也和建筑形态保持了统一。



阿马特耶之家





巴特罗公寓房顶的马赛克，制作者是约瑟夫·马里亚·玉尤（Josep Maria Jujol）



巴特罗公寓房顶的龙鳞

巴特罗公寓的外墙



巴特罗公寓的外墙

[1] 在希腊神话中，西蒂斯和珀琉斯的婚礼请了除不和女神厄里斯之外的所有神。于是，厄里斯将写有“送给最美丽的女神”的苹果滚到宴席中。为了得到这个苹果，阿佛洛狄忒、赫拉、雅典娜竞争不已，最后不得已，众神将审判权交到了帕里斯手里。帕里斯是特洛伊的王子，暂时以牧童的身份生活着。帕里斯选择了承诺让他得到世上最美女人的女神阿佛洛狄忒，并得到了斯巴达之王墨涅拉俄斯的妻子——绝世美女海伦。于是，以被夺走妻子的墨涅拉俄斯和他的哥哥阿伽门农等为首的希腊人和特洛伊人之间的战争开始了。

安东尼·高迪

米拉之家（采石场）

地址：Provença 261~265. 08008 Barcelona

交通工具：Diagonal地铁站

开放时间：11月~2月 09：00~18：30，3月~10月 09：00~20：30

休馆日：12月25日，有特别活动时

门票：20.5欧元（学生16.5欧元，7~12岁10.25欧元，7岁以下免费）

网址：www.lapedrera.com

1852年，安东尼·高迪出生于巴塞罗那近郊的城市雷乌斯（Reus）。成为建筑师后，他初期的作品大多是哥特式建筑，但后来开始逐渐增添自然元素，而且在他的设计中几乎找不到尖锐的点和直线。即使是现在，如果你去阿斯托加（Astorga）这样的城市，还可以看到高迪早期的建筑作品。这些作品不仅从自然主题中获取灵感，而且积极使用了现代的新技术和材料，米拉之家就是最具代表性的一个例子。它是初期巴塞罗那建筑中装置电梯的建筑之一，也是巴塞罗那第一座把屋顶下边的空间设计成具有储藏功能的阁楼的建筑。



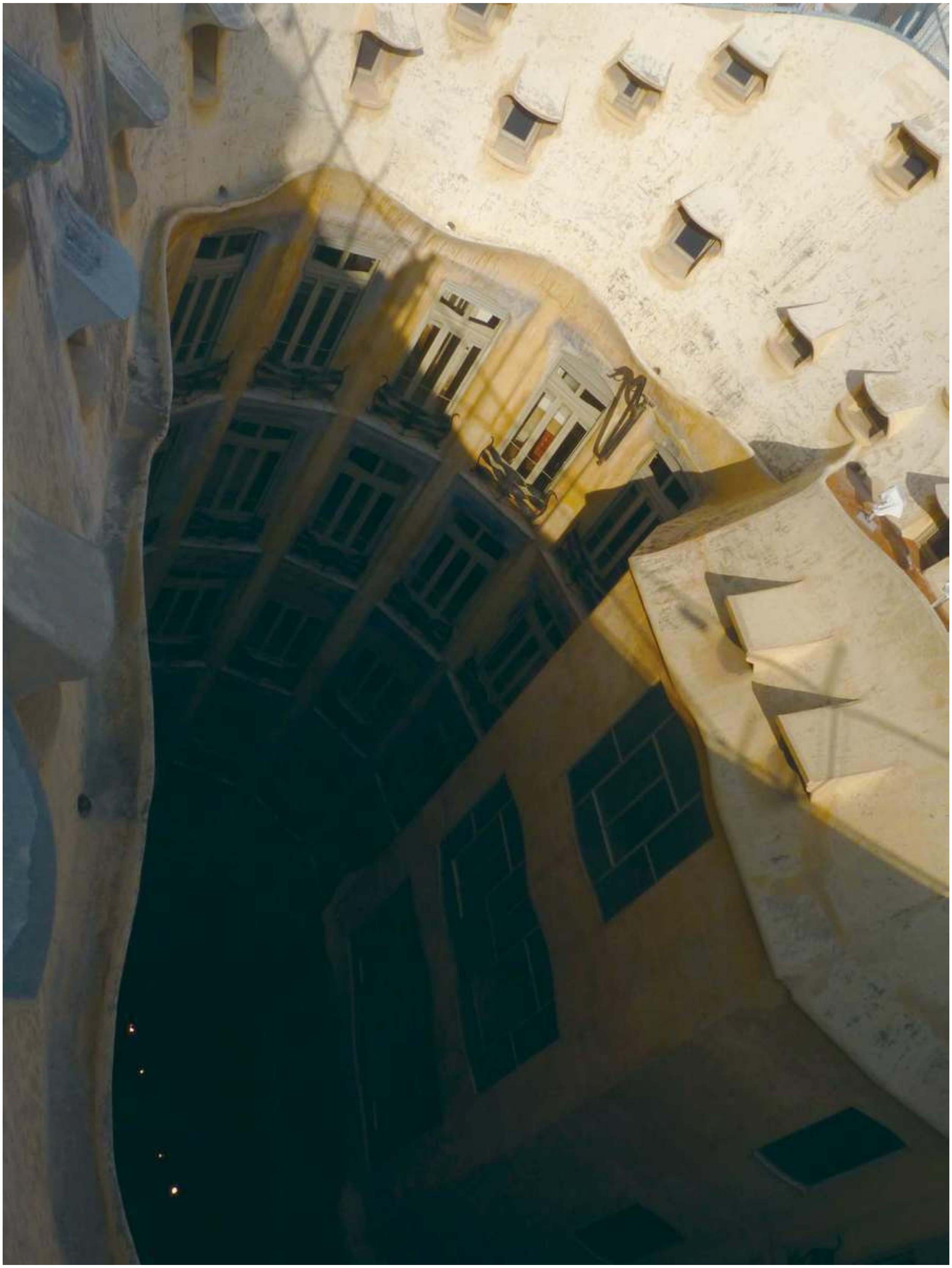
安东尼·高迪/米拉之家（采石场）［Casa Milà（La Pedrera）］



米拉之家屋顶的烟囱。独特的造型让人想起了《星球大战》中的帝国军团

订购这座建筑的是一位叫作佩雷·米拉（Pere Milà）的企业家，他想要一个既可以供家人居住，又可以出租的空间。当时这个地方连接巴塞罗那的旧城区和格拉西亚区，也是最上流的阶层所居住的地方。这座建筑虽然随主人的名字叫作“米拉公寓”，但因其外貌与在广阔的洛矶山上开采石头的采石矿相像，也被称作“采石场”。

俯视米拉之家，弯曲的屋顶线条和天井给人留下了深刻的印象



俯视米拉之家，弯曲的屋顶线条和天井给人留下了深刻的印象

这里就像巴特罗公寓一样，外壁蜿蜒，屋顶耸立而出的尖塔则用来通风换气。屋顶也是对游客开放的，如果大家爬到上面去的话，会看到一些外形类似士兵的脸一样的烟筒，还可以俯视巴塞罗那。高迪后来把士兵的脸这一主题也添加到了圣家族大教堂的设计之中。

安东尼·高迪

圣家族大教堂

地址：Carrer de Mallorca 401，Barcelona

交通工具：Mallorca地铁站，Sardenya地铁站

开放时间：11月~2月　09：00~18：00，3月、10月　09：00~19：00，4月~9月

09：00~20：00

休馆日：无

门票：15欧元（学生、65岁以上13欧元，10岁以下免费，尖塔和高迪博物馆的门票参见网页）

网址：www.sagradafamilia.cat

真正使高迪在国际上声名远扬的建筑是圣家族大教堂（Basílica de la Sagrada Família）。在巴塞罗那的标志性形象中，必不可少的就是圣家族大教堂，它规模宏大，是经过长年累月建造而成的，这与我们的现代建筑和建造习惯大不相同。在现代，只需1~2年便可高起楼台，不过30年后，这些高楼也就被废弃了。也许正是因为这个原因，人们对圣家族大教堂的印象才尤为深刻。事实上，欧洲的教堂耗费几百年而建的并不少见，但圣家族大教堂的建造过程并不是历史，而是活生生地发生在我们的现代生活中，这让人更加感同身受。



安东尼·高迪/圣家族大教堂

1883年，一些虔诚的基督徒为了忏悔自己的罪行，募款捐造了一座教堂，这座教堂的建筑师就是高迪。其实早在一年之前就有其他的建筑师开始着手最初的设计工作了，但中间出现了一些差池，所以转由高迪接手，一直到1926年高迪离世，又陆续有其他建筑师接手，一直持续至今。一开始，高迪还肩负着其他工作，但是1914年以后，高迪全身心地投入到圣家族大教堂的建造中，甚至在教堂旁边修建了一处住所，在那里工作和生活。高迪知道自己在世之时是无法完成教堂的全部建造工作的，于是便留下了这样的话：“在我有生之年，教堂可能无法完工，对此我并不觉得遗憾。虽然我会老去，但是身后总会有其他人来接替我。守护作品最初的灵魂固然重要，但是作品的灵魂也是和作品生存的那个年代密切相关的。”

1926年，高迪被电车撞伤入院，三天后离开人世。他去世时所在的圣十字圣保罗医院（Hospital de la Santa Creu i Sant Pau）是由路易·多梅内克·蒙塔内尔设计的，他也是一位现代主义建筑师。在这个医院里，高迪可以清楚地看到自己投注了全部热情与心血的圣家族大教堂。离世后，他的遗体被埋葬在教堂内，那条连接医院和教堂的路也以他的名字命名。

无论是谁，只要站在圣家族大教堂面前，都会在一刹那被它高耸的塔吸引。它既非长方体，也非柱体，而是一座顶点并不尖锐的长形椭圆状的塔。最初预计建造18座，分别献给耶稣基督、圣母马利亚、12门徒和4个福音使者。

建筑的东边、靠近莲池公园一侧的是《耶稣诞生》立面，这是最早修建好的建筑之一。通往教堂的大门上雕刻着大天使加百列告知马利亚受孕、耶稣诞生，以及东方三博士和牧羊人前来参拜等场景。在《耶稣诞生》立面上有4座塔，其中最左边的塔是献给圣贝特纳（《使徒行传》中的巴拿巴）的，据说这是高迪生前唯一完成的塔，高达100米。

位于大教堂西边的是《耶稣受难》立面。再现耶稣受难场面的是一位叫作何塞普·玛丽亚·苏比拉克（Josep Maria Subirachs）的巴塞罗那雕

刻家，他从1987年开始负责圣家族大教堂的雕刻。当太阳从西边落下时，夜色渐渐笼罩的景象，就与耶稣的受难、痛苦、死亡和复活这四个主题的雕刻极具戏剧性地融合在一起。

高迪是从哥特式的拉丁十字架开始（一边要比另外三边更长的十字架图形），独具匠心地融合了几何形态与自然要素，设计了这座独树一帜的大教堂。1926年高迪离世后，直至1930年，《耶稣诞生》立面和钟塔才得以完成。但是在西班牙内战中，高迪的工作室起火，设计图纸和各种照片、资料等都被烧毁，不过值得庆幸的是他的理念延续了下来。1939年内战结束后，虽然进展缓慢，但是教堂总算得以重新施工。

《耶稣诞生》立面的外观



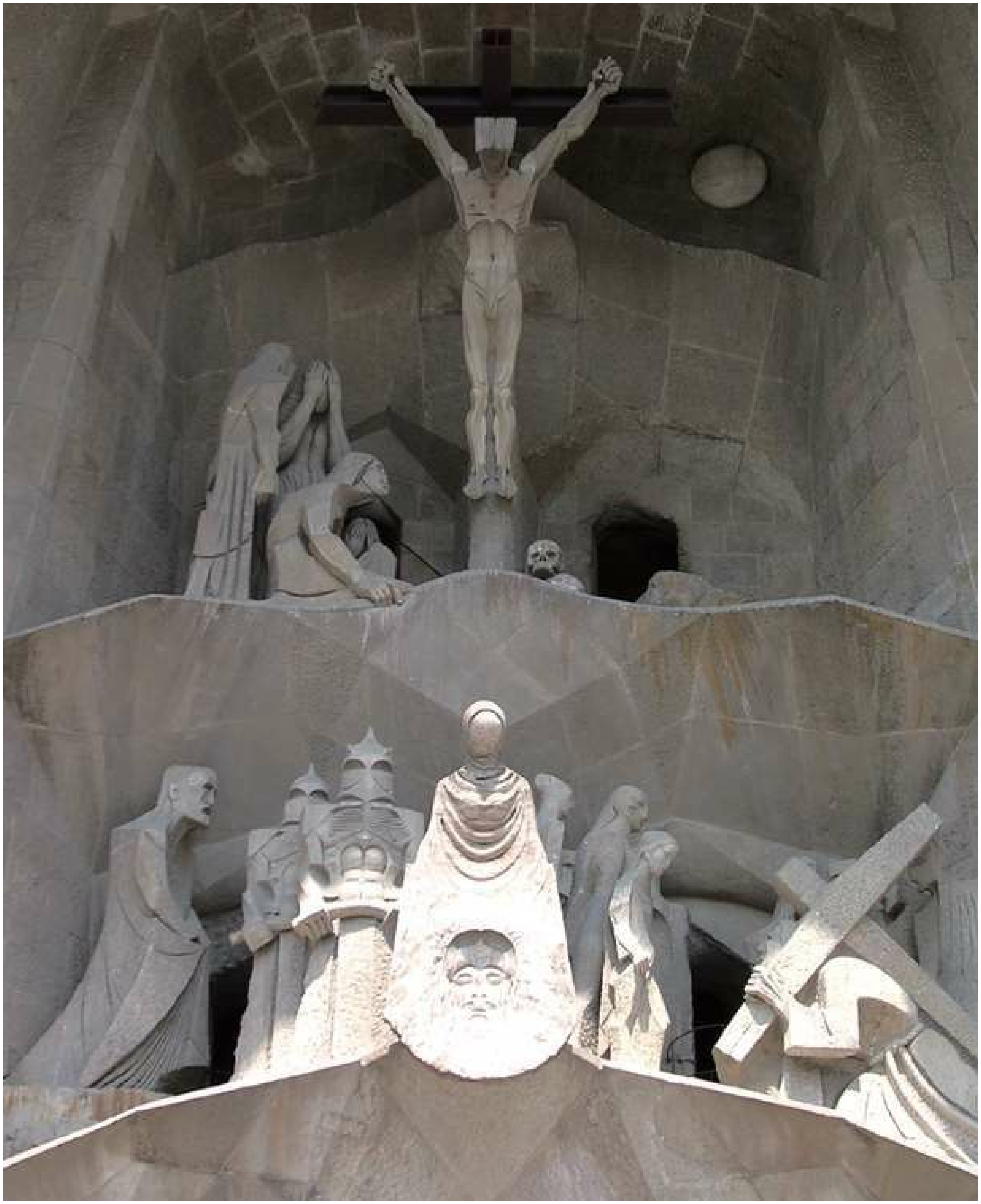
《耶稣诞生》立面的外观



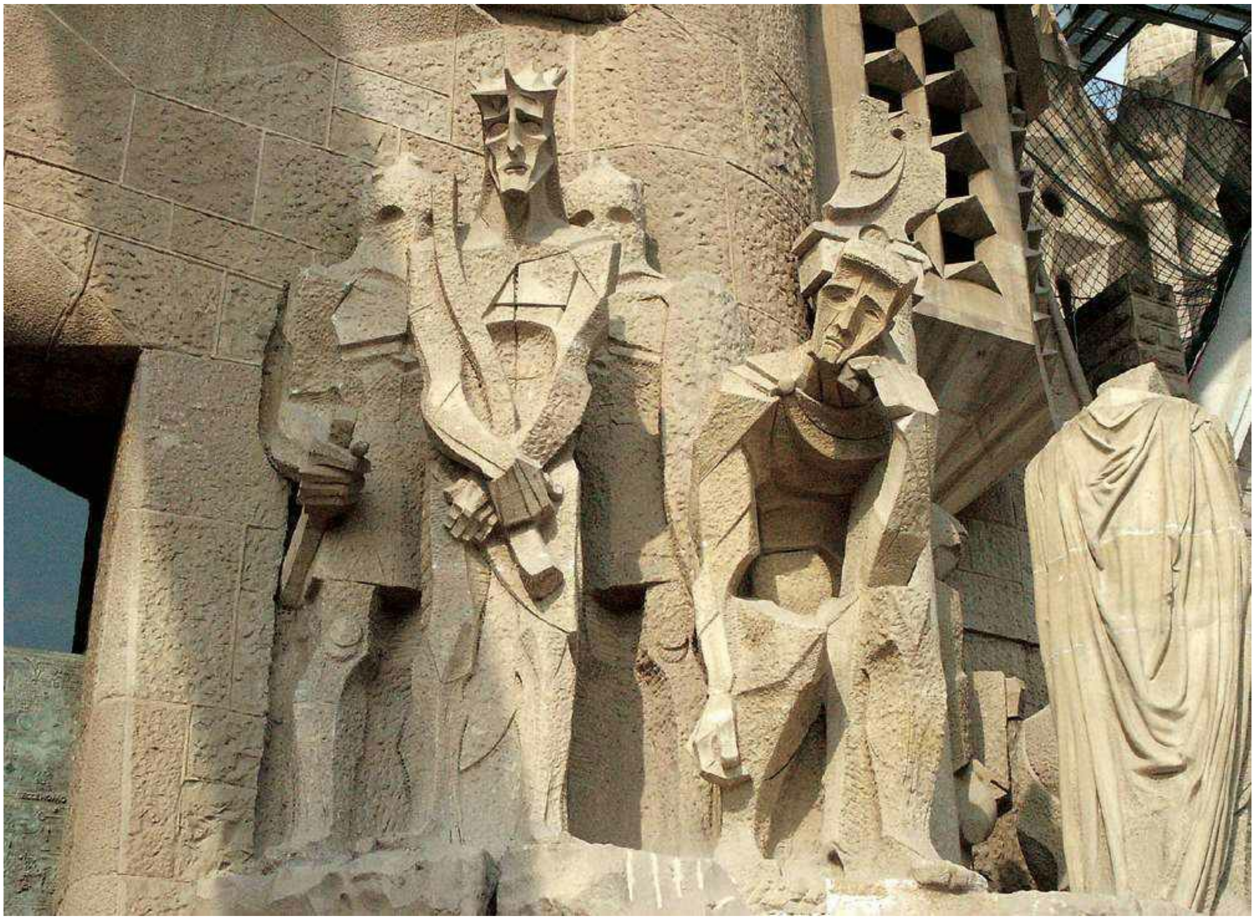
《耶稣诞生》立面中耶稣诞生的雕塑

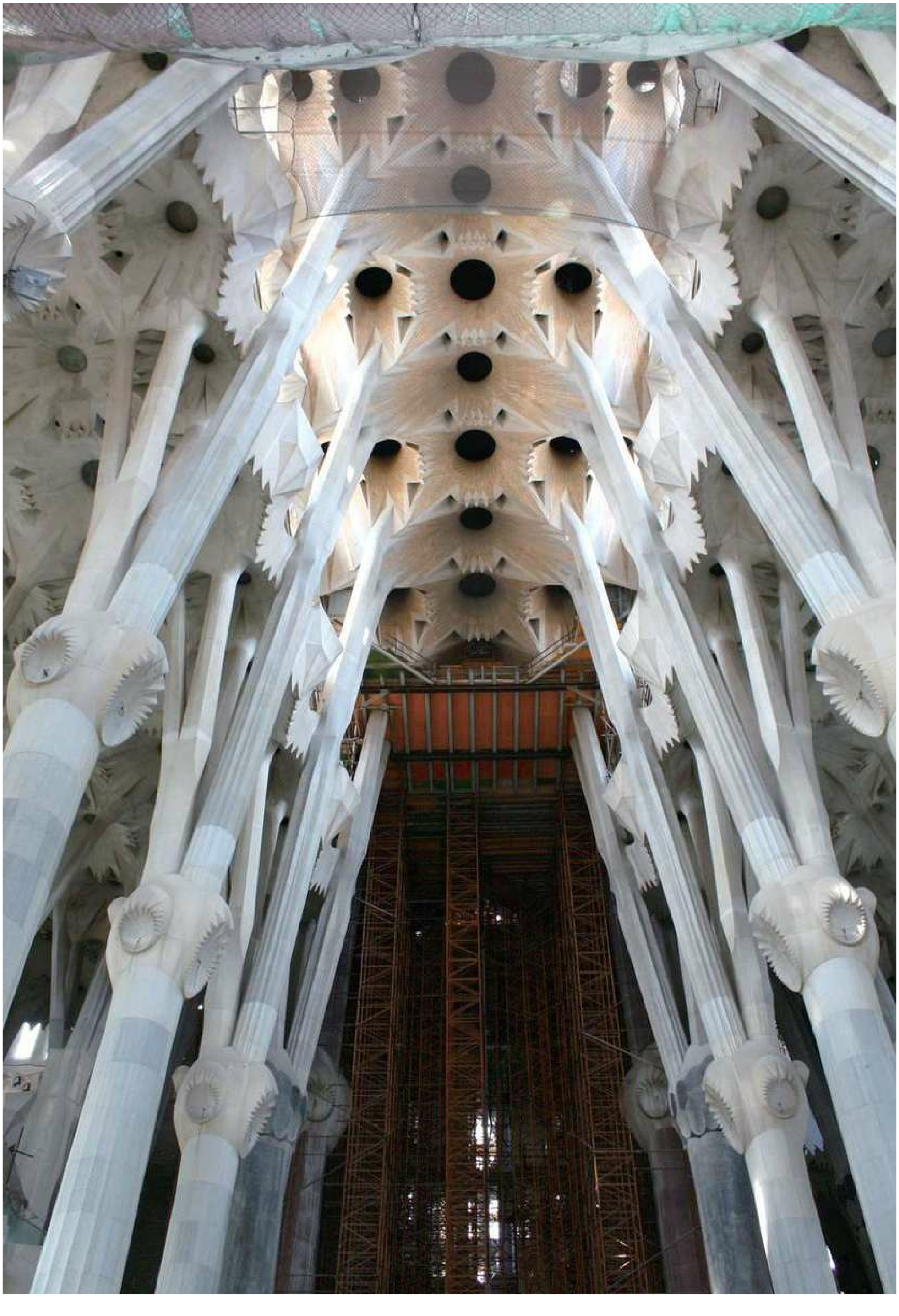


《耶稣受难》立面的外观



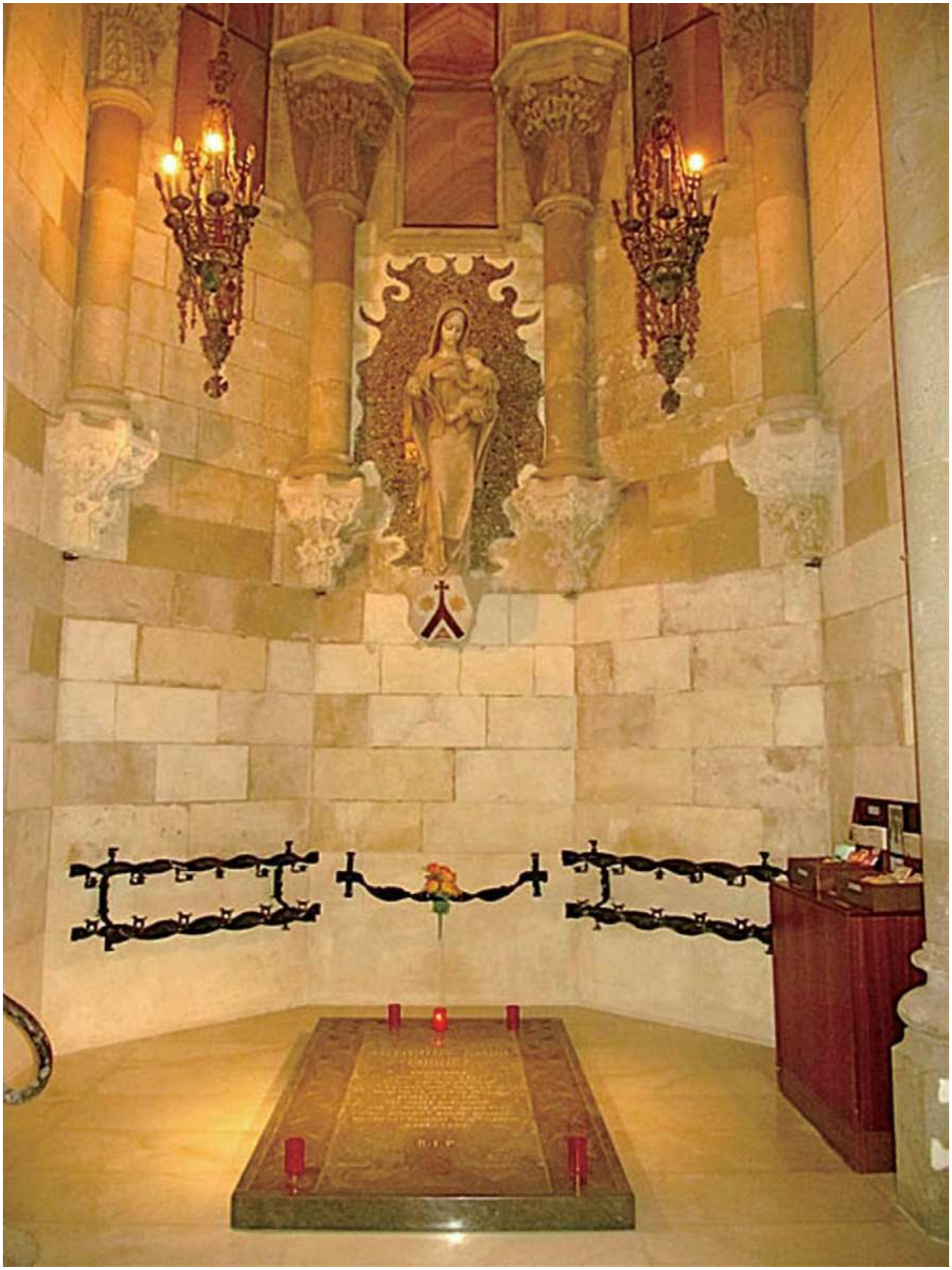
《耶稣受难》立面中的雕塑





教堂内部施工图

教堂内高迪的墓室



教堂内高迪的墓室

随着时间的流逝，施工使用的技术也改为现代技术，水泥开始普遍投入使用，不过高迪特有的马赛克装饰（也被称为瓷砖拼贴技术，指的是把彩色玻璃或陶瓷打破之后重新进行黏结的方式，比较适合在曲面上镶嵌马赛克）的制作工艺还是得以延续。教堂内部在2010年完工，内部的栋梁像是一排排高大的椰子树。教皇本尼迪克特十六世主持了盛大的献堂弥撒。据说圣家族大教堂预计在高迪离世100年后，即2026年全部完工。

20世纪90年代第一次来这里的时候，我还很怀疑："竣工的时刻真的会到来吗？"但是现在想想，再过几年就可以见证这一时刻了，心情真的有些微妙。

安东尼·高迪

古埃尔公园

地址：Carrer d'Olot 5，Barcelona

交通工具：Lesseps地铁站，Vallcarca地铁站

开放时间：08：00~21：00

休馆日：无

门票：（仅限观光区域内）8欧元（65岁以上、7~12岁为5.6欧元，7岁以下免费）

网址：www.parkguell.es

既是安东尼·高迪长期的资助者，又是企业家、作家、政治家的欧塞比·古埃尔（Eusebi Güell），想要打造出一个环境宜人的居住区，于是在山上买了一块土地，把规划和设计的任务交给高迪。古埃尔希望居住区以英国式的庭院风格修路、分地、建房，与自然融为一体，成为可以共享的设施环境。地皮共分为60块，略高于时价，而且远离巴塞罗那市中心，所以只出售了两块。在这两块地上建造的两座房子中，一个现为高迪博物馆，另一个是特里亚斯之家（Casa Trias）。它们当时共同使用的区域虽然进行了施工，但在1914年被迫中断。1918年欧塞比·古埃尔离世之后，他的继承者们把这里卖给了巴塞罗那市，最后于1926年作为公园正式对外开放。



安东尼·高迪/古埃尔公园（Park Güell）

从古埃尔公园正门进入，首先映入眼帘的是一个由马赛克拼接而成的蜥蜴喷泉，拾级而上，就是著名的百柱厅（Sala Hipóstila）。这里有诸多立柱支撑着天花板，天花板边缘的栏杆则被设计成了长凳，人们可以坐在上面沐浴阳光，稍作休息。虽然这里是为了供人聚会而设计的，但也承担了聚水的功能，流到天花板上的雨水可以顺着中空的柱子一泻而下，实现排水的效果。



古埃尔公园一角



公园里的人气明星——蜥蜴喷泉

柱子底下设有储水库，可以收集从柱子的中空部分顺流而下的水。据说这是高迪沿用古罗马时代使用的系统设计而成的。而且为了能够让石柱林立的散步小径与周围的环境相融合，高迪特意把石柱设计成了树的模样，用的是修整地皮时剩下的石材，也算是废物利用了。



柱子上面设计有长凳，可供人休息。仰视时，用马赛克拼接工艺装饰而成的长凳，就像是栏杆一样



古埃尔公园的散步小径，用石头建造出大树的造型

路易·多梅内克·蒙塔内尔

加泰罗尼亚音乐厅

地址：Palau de la Música 4~6，Barcelona

交通工具：Urquinaona地铁站

开放时间：10：00~15：30（复活节、7月　　10：00~18：00，8月09：00~20：00）

休馆日：无

门票：18欧元（学生11欧元，10岁以下免费）

网址：www.palaumusica.cat

与高迪同为现代主义代表建筑师的路易·多梅内克·蒙塔内尔，有不少引人注目的代表作，不过最亮的那颗星还是加泰罗尼亚音乐厅（Palau de la Música Catalana）。与前面介绍的高迪作品一样，加泰罗尼亚音乐厅也是联合国教科文组织指定的世界文化遗产，而且是其中唯一的音乐厅。这里原本是旧金山大教堂的回廊（修道院的庭院），被收购后改建成了今天的音乐厅。这里不仅举办各种音乐会，演奏从流行音乐到古典音乐等各种形式的音乐，也有戏剧演出和政治性集会。



路易·多梅内克·蒙塔内尔/加泰罗尼亚音乐厅

加泰罗尼亚音乐厅位于从哥特区通往凯旋门的途中，因为道路狭窄，所以很难窥探到建筑的全貌。由红砖砌成的边角处有一个象征着音乐的女子的雕像。

整个雕像的顶部是巴塞罗那的守护神圣乔治，他穿着骑士盔甲，威风凛凛地执着刀。他的下方还有水手、农妇、老人和小孩、上流人物的雕像，象征音乐和音乐厅是所有阶层、所有年龄段、所有人所共享的。音乐厅的入口由宽敞的拱门和结实粗壮的柱子构成，柱子上还留有旧时售票处的窗口，结合了自然元素，再加上各色马赛克的装饰，再一次完美地体现了现代主义风格。随着加泰罗尼亚音乐厅扩建和修复工程的进行，最初的出入口被挪至对面的建筑，也就是现在的售票处和出入口。

如果想要观赏加泰罗尼亚音乐厅的内部景象，可以选择在这里的自助餐厅就餐，从那里能看到走廊或入口方向的室内空间；或者购买音乐会的门票，在欣赏音乐会的同时，尽情欣赏建筑的内部构造。如果有购买门票的余暇的话，我比较建议在白天来一场音乐厅旅行。多梅内克·蒙塔内尔在修建这座音乐厅时，最大限度地展现了自然光的效果，所以最初音乐厅只在白天开放。因此，在有阳光的白天来参观是上上之选，这样才能彻底感受这里的美。在这里，个人是无法单独参观音乐厅的，只能在导游的带领下才可以。不过有一个小福利，不同的导游会分别使用英语、西班牙语、加泰罗尼亚语等语言为大家做介绍。

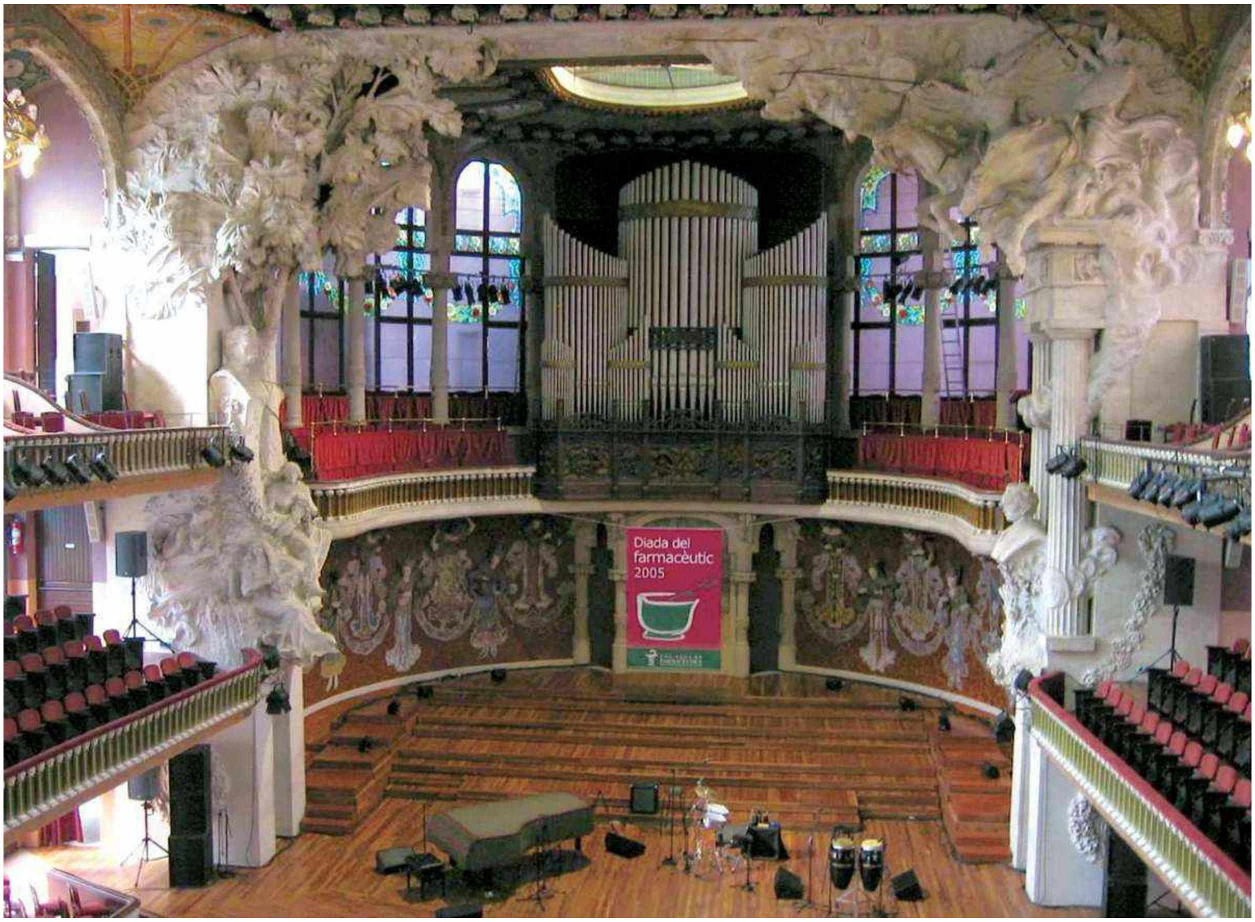
当我们开始参观之旅时，首先会进入一个名为“加泰罗尼亚合唱团”（Orfeó Català）的音乐厅，这座雅致的音乐厅是以此建筑赞助团体的名字来命名的。坐在椅子上听完简单的说明后，就可以开始正式观看演出了。经由雄伟的台阶到达二楼，可以看到一个与阳台连为一体的开阔空间，这里的玻璃和外部的柱子都是花卉、植物、椰子树的形象。紧接着是通往音乐厅的路，在这里会有一种戏剧性的体验，因为穿过黑暗的入口后，会突然进入一个耀眼、明亮而又开阔的空间。最吸引我们眼

球的当属占据大部分天花板的彩色玻璃了，美丽无比的天花板由各色玻璃组成，好似定格了水滴或蜂蜜掉落的瞬间，中间凸起的部分呈亮黄色和橙色，就像一个人造太阳。向四周的扩散之处，则由蓝色和天蓝色的玻璃填充，上面还印刻了许多女子的脸庞。


Palau de la



旧时所使用的柱子里的售票处



音乐厅内部的景象

音乐厅天花板的彩色玻璃



音乐厅天花板的彩色玻璃



音乐厅的阳台。花和椰子树的装饰令人印象深刻

因为建筑本身由钢铁构造而成，所以不需要支柱的支撑就可以拥有广阔的空间以及玻璃穹顶。在舞台方向的墙壁上，雕刻着象征音乐的缪斯女神，其他墙壁和柱子也都用马赛克和雕刻装饰。在观赏途中，大家还会听到一些有趣的小故事，比如说，佛朗哥执政时，因为禁止地方自治，所以去掉了“加泰罗尼亚音乐厅”名字中的“加泰罗尼亚”；又或者音乐厅二楼的栏杆原本是细长的柱子，但是为了偷窥观众中女宾裸露的腿而换成了合成木板之类的逸闻。

用花、椰子树等元素装饰音乐厅的阳台也总能给人留下深刻的印象。

巴塞罗那毕加索美术馆

MUSEU PICASSO DE BARCELONA

与百变巨匠毕加索的约会

地址：Montcada 15~23，Barcelona（34 93 256 30 00）

交通工具：Jaume I地铁站，Arc de Triomf地铁站，Liceu地铁站

开放时间：周二至周日09：00~19：00，周四09：00~21：30

休馆日：周一，1月1日，5月1日，6月24日，12月25日

门票：11欧元（18~25岁及65岁以上7欧元，18岁以下免费，周日下午3点以后、每月第一个周日免费）

网址：www.museupicasso.bcn.cat





毕加索1881年出生于西班牙马拉加，他的全名非常长。事实上，西班牙人的名字，特别是天主教洗礼证书上的姓名，几乎大部分都长到超乎我们的想象。虽然提交给政府办公室的名字与其相比要短一些，但是和我们这样只有两三个字组成的名字相比，长度仍让人惊讶。事实上，西班牙大部分人最少有两个名字，姓也是既包含母姓，也包含父姓。因此，据说即使再短的西班牙名字，也最少有四个单词。毕加索的名字足足由19个单词组成！不过，通常我们所知道的是“巴勃罗·路易斯·毕加索”（Pablo Ruiz Picasso）这个名字。巴勃罗是名，路易斯是父亲的姓，毕加索是母亲的姓，那时画家常常用母姓来署名。毕加索从小就跟着身为美术老师的父亲在加利西亚的拉科鲁尼亚（La Coruña）和巴塞罗那的学校求学，所以很早便开始了绘画生涯。他的生活也辗转不已，从马德里到巴塞罗那，最后定居巴黎。

在跟随父亲学画期间，毕加索创作了许多古典作品，之后在马德里的皇家美术学院学习的时候，大概正是因为他早已可以创作出完美的古典作品，所以对学校心生厌倦。据说比起学校，他那时在普拉多博物馆里度过的时间更长。毕加索在巴塞罗那（在文化方面，当时的巴塞罗那是西班牙最自由的城市，也许是因为在地理位置上与巴黎临近）和巴黎的时候与当时的前卫艺术家交流频繁，虽然初期生活有些清苦，但是在努力创作的过程中，他饱受好评，并取得了商业上的成功。

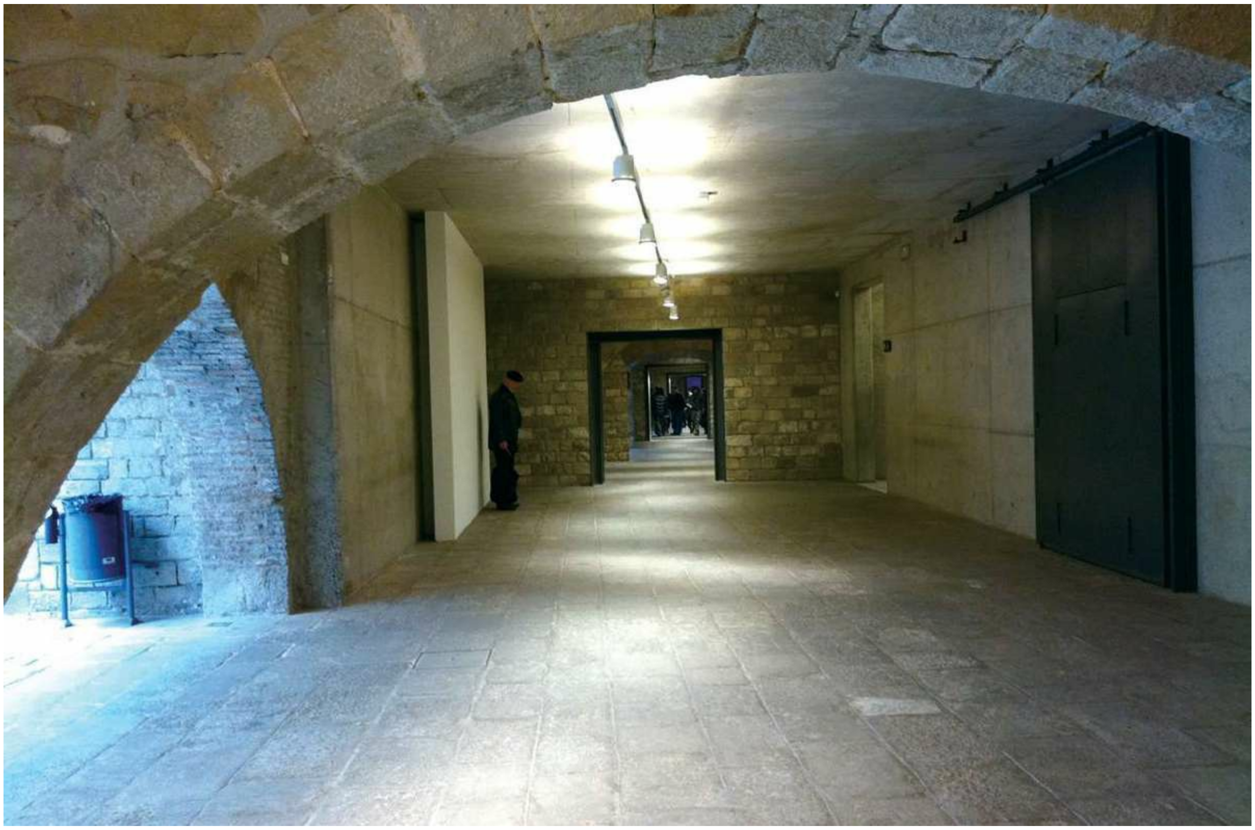
毕加索20岁后的大部分时光都是在西班牙之外的地方度过的。15岁后至20岁出头的时光虽是在巴塞罗那度过的，但之后在法国巴黎和美国停留的时间更久。也许因为作为画家崭露头角时，毕加索正生活在巴黎，所以之前有很多人都称他为“生在西班牙的法国画家”。从这点来看，位于巴塞罗那旧城区的毕加索美术馆可以说是一个把毕加索与巴塞罗那联系起来的重要枢纽。

虽然毕加索美术馆聚集了很多总是以极大的热情和活力不断探索新世界的画家的作品，但美术馆本身给人一种古朴的感觉。这也是它的魅力之一。当然，这里即使在观光淡季也络绎不绝的人群，以及坚决禁止

拍照的规定，在某种程度上使其魅力大减，不过最终我们还是会被这位马拉加画家的魔法折服，即使是在烈日炎炎的天气里，也心甘情愿地排队等候。

这座美术馆是13世纪建造的哥特式建筑，细长支柱顶端的尖型拱门优雅地矗立在露台之上。1963年，巴塞罗那市接受巴勃罗·毕加索的朋友兼个人秘书萨巴尔特斯（Jaume Sabartés）的建议而开馆。当时美术馆的名字并不是现在的毕加索美术馆，而是“萨巴尔特斯收藏厅”。萨巴尔特斯个人的藏品和巴塞罗那美术馆协会收藏的作品奠定了收藏厅的原始基础。后来，萨尔瓦多·达利和他的夫人加拉也捐赠了自己的毕加索藏品。1968年萨巴尔特斯离世时，毕加索又捐赠了自己的一些作品来纪念朋友。其中，具有代表性的就是重新解读委拉斯开兹的《宫娥》的系列作品。所以现在看来，可以代表巴塞罗那毕加索美术馆藏品的经典之作就是毕加索年轻时的画和《宫娥》系列作品。随着藏品不断增多，美术馆也不断向旁边的建筑扩张。到现在为止，美术馆已经由五座豪宅连接而成。


Museu
Picasso



巴勃罗·毕加索

《科学与慈善》

1897年，帆布油画，197cm×249.5cm

15岁的毕加索创作了一幅大型画作，名为“科学与慈善”，这说明毕加索在这个稚气的年龄已经是一位精通古典绘画的大师了。这幅作品也为毕加索在马德里美术展和马拉加纯粹美术展览中斩获了两个奖项。毕加索的父亲有一位名为华金·马丁内斯·德拉维加（Joaquín Martínez de la Vega）的画家朋友，在听到毕加索得奖的消息后，拿着一杯香槟，往毕加索头上弹了一滴，说：“从现在开始，我可以叫你画家了。”

在画作中央，一个面带病容的女子躺在床上。她的右边坐着一位边诊脉边看表的医生，也就是“科学”。床的对面有一位修女，一手抱着孩子，另一只手正在给女人递喝的东西。这个孩子是生病女士的孩子，正在看不知道什么时候就会离世的母亲。抱着被留在世上无处可去的孩子的修女就是“慈善”。除了这个孩子，这个女人大概没有别的亲人，抑或有但是也不能在身边照顾她。



巴勃罗·毕加索/《科学与慈善》（Ciència i caritat）

画中的病人躺在一张简陋的床上。其中的一个床角与观赏之人的距离颇近，所以我们好似进入了画中，在这个狭小的空间与里面的人面对面一样。窗户紧闭，旁边的墙壁显得污迹斑斑。这里是这个女人的家，还是宗教团体经营的给穷人提供医疗设施的疗养院？无论我们所看到的地方是哪里，都不是我们想象中那种“像画一样”的美景，而是19世纪中期出现的社会现实主义的写照。

虽然画中人共有4个，但是我们的视线还是不自然地投向了躺在床上的女人。在昏暗的房间中，射入的光线把患者突显了出来。生命的光芒在流逝，病人痛苦地闭着眼睛。医生在距我们的视线最近的位置，轻轻地把手放在这个仿佛一触就要碎掉的女人的手上，为她测量着脉搏。

修女臂弯中抱着的孩子一副一无所知的样子，既不知道现在发生了什么，也不知道以后会发生什么。画中的病人与孩子是毕加索在路上找到的一个女乞丐及其孩子，毕加索付给了他们10比塞塔，让他们当模特儿。而扮演医生的模特儿则是毕加索的父亲何塞·路易斯·布拉斯科（José Ruiz Blasco），毕加索之前就多次画过父亲的肖像画，当然其中一部分在毕加索美术馆内就可以看到。扮演修女的模特儿是一个十几岁的女孩，不是真正的修女，不过她穿的衣服是从圣维森特修道院的修女那里借的，据说修道院的修女与毕加索的叔叔有些交情。为了创作这幅画，毕加索的父亲亲自担任模特儿，甚至还动用了自己叔叔的人脉。由此可见，家人对毕加索都寄予了厚望。

毕加索的父亲很早就发现了儿子的才能，并支持他接受美术教育。创作此画时，毕加索正在巴塞罗那的美术学校求学。同年，他听从父亲的建议进入马德里的圣费尔南多皇家美术学院学习。虽然毕加索的父亲希望他能够接受精英课程的教育，但是毕加索却对学院的教育方式和风格心生厌倦，所以这幅作品可以说是毕加索的最后一幅古典作品。他在第二年便又回到巴塞罗那，开始与那些前卫的画家交往，开创了全新的风格。

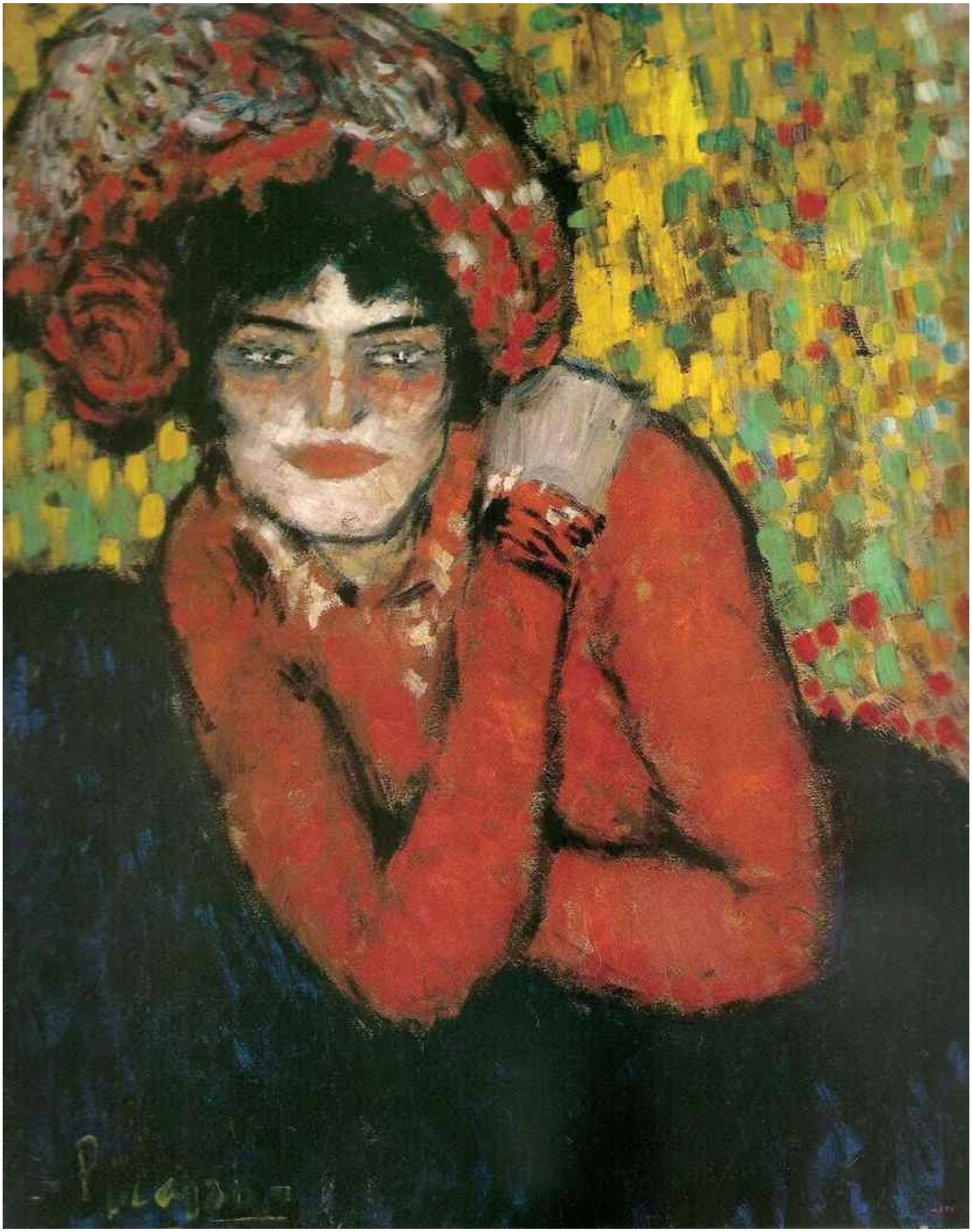
巴勃罗·毕加索

《等待》

1901年，纸板油画，68.5cm×56cm

20岁的毕加索完全沉醉于巴黎的生活中。虽然在那段艰难的时光里，他甚至需要重新利用已经使用过的那些帆布作画，但是他依旧热爱巴黎的夜晚、酒馆，以及那些沉醉于夜色和酒精的人。《等待》（*L'espera*）［又名《玛戈》（*Margot*）］这幅作品，又被称作“一只手搭在肩上的妓女”和“吗啡中毒的女人”。毕加索对在街头发生的所有事情、人们经历的所有冒险，也就是被称为现代生活的东西非常着迷。他既关心野外的风景，也关心街头的妓女，以及室内发生的事情。

画中这个女人没缘由地给人一种极具诱惑但又有些柔弱的感觉，她身上的红光好似有魔力一样，让我们陷入画中而无法自拔。毕加索对红色的使用从来都是果断的、毫不犹豫的。如果你正在看这个女人，那么透过这幅画，你很容易就会发现一个喜欢用红色和光作画，自信满满，并享受这个过程的20岁年轻人的模样。你还会发现，画中的衣服、帽子、脸颊、嘴唇，甚至背景都被涂成了红色。



巴勃罗·毕加索/《等待》

毕加索深受凡·高的影响，用厚实而有力的画笔幻化出各种各样的颜色。他使用了点彩画法创作这幅作品。正如我们之前所提到的，点彩画法以色点的形式来塑造各种形象。在这种表现形式中，色点是未经调和的纯色，但是隔一定距离来看的话，就像是两种颜色混合在一起，不过又因为各种颜色并没有混合在一起而显得色彩鲜明。毕加索并没有照搬乔治·修拉和保罗·西涅克的点彩画法，而是自成一派，开创了独具一格的画法。他所画的点和前辈们相比更为自由，也更为松散。用黑色来涂画人物边缘部分的方式，又与图卢兹—罗特列克的技法更相近。

这幅画曾经在巴黎极具影响力的美术馆里展览过，也深受新闻、杂志等评论家的称赞，为后来毕加索结识重要的赞助人和收藏家打下了基础。

巴勃罗·毕加索

《滑稽演员》

1917年，帆布油画，117cm×89.5cm

毕加索一直对马戏团抱有浓厚的兴趣。他不仅从小就时常看马戏，而且他玫瑰色的青春年华中不可或缺的一部分就是滑稽演员。毕加索认为滑稽演员就是自己的写照，是既展现人类戏剧性的一面，同时又想超越人类界限的一种存在，因而他经常把滑稽演员绘入自己的画中。

毕加索曾在俄罗斯芭蕾舞团的表演中负责舞台装饰，有一次随巡回演出团去了巴黎、罗马等地，并在1917年到达了巴塞罗那的里塞乌（Liceu）歌剧院进行表演。他利用在巴塞罗那滞留的时间，以当时的俄国芭蕾舞表演者莱奥尼德·马辛（Leonide Massine）为模特儿，创作了这幅画。在之后的几年里，毕加索一直和芭蕾舞团一起工作。他的第一任妻子奥尔加（Olga Kokhlova）就是这个芭蕾舞团的芭蕾舞演员。



巴勃罗·毕加索/《滑稽演员》（Arlequí）

这幅作品1919年在巴塞罗那的一个展览会上展出后，直接被毕加索捐赠给了巴塞罗那美术馆协会。后来创建毕加索美术馆的时候，这幅画与萨巴尔特斯的个人藏品一起成了美术馆内几件最重要的收藏品。

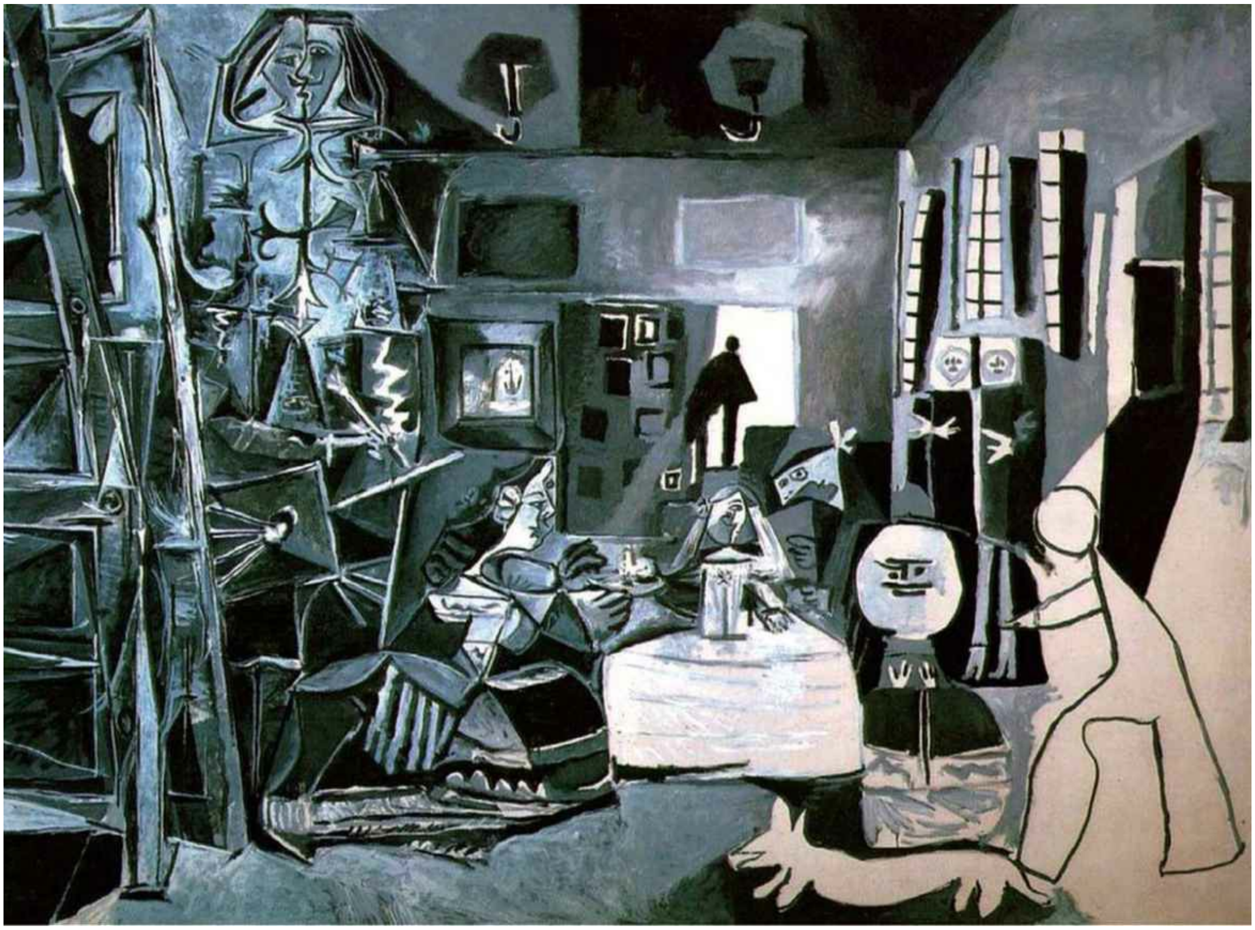
巴勃罗·毕加索

《宫娥》

1957年，帆布油画，194cm×260cm

第一次参观毕加索美术馆时，印象最为深刻的其实是体现毕加索才华横溢的瓷器作品以及他重新诠释的17世纪西班牙宫廷画家委拉斯开兹的《宫娥》（*Las Meninas*）。这里要介绍的是他对《宫娥》进行再诠释的众多作品中的第一个。当时的毕加索虽然已经名声在外，但是要对在西班牙的黄金时期17世纪创作，且是宫廷画中首屈一指的作品进行再诠释，也绝非易事。

毕竟是重新诠释巨匠的作品，换作别人的话可能会有所犹豫，但毕加索却非常果断。委拉斯开兹的《宫娥》是一幅从上至下纵向延伸的竖长作品，但毕加索所作之画则是从左至右的横向巨作。毕加索首先大幅度扩大了画中最左边画家的大小，着意强调了与委拉斯开兹的不同之处。他告诉世人，在这幅画中，最重要的是画家。果然，天才就是可以用简单的方式来处理其他人绞尽脑汁也不一定有答案的问题。在画家的比重增大的同时，玛格丽特公主的比重相对缩小了。当然，在毕加索的作品中，玛格丽特公主还是位于中央，但不再像之前一样是最引人注目的人物了。



巴勃罗·毕加索/《宫娥》

请大家随我一起把视线稍微挪至右边的窗户。在委拉斯开兹的作品中，虽然有光从外部射入，但画中并没有出现窗户。而在毕加索的作品中，窗户干脆赤裸裸地大开。这样处理之后，这幅画作比委拉斯开兹的作品表现得更明亮。可能是因为有更多光线射入，所以在毕加索的作品中，黑白对比似乎更加重要。在画面最远处，站在门边的男子就是最好的证明。毕加索描绘女侏儒玛丽亚·巴博拉的方式也更幽默，委拉斯开兹作品中打盹儿的大型猎犬也换成了欢快跳跃着的腊肠犬，据说这条狗的原型是毕加索在戛纳附近居住时一起生活过的一只叫作伦普的狗。

总的来说，毕加索不仅独具匠心地构思创作新的作品，也努力再现了前人巨匠的神韵与气息。不仅仅是委拉斯开兹，毕加索还常常用自己的风格重新诠释德拉克洛瓦、马奈、克拉纳赫、库尔贝、伦勃朗、普桑

等大师的作品。

毕尔巴鄂古根海姆美术馆

GUGGENHEIM BILBAO MUSEO

改变一座城的美术馆

地址：Avenida Abandoibarra，2 48009 Bilbao（34 94 435 90 00）

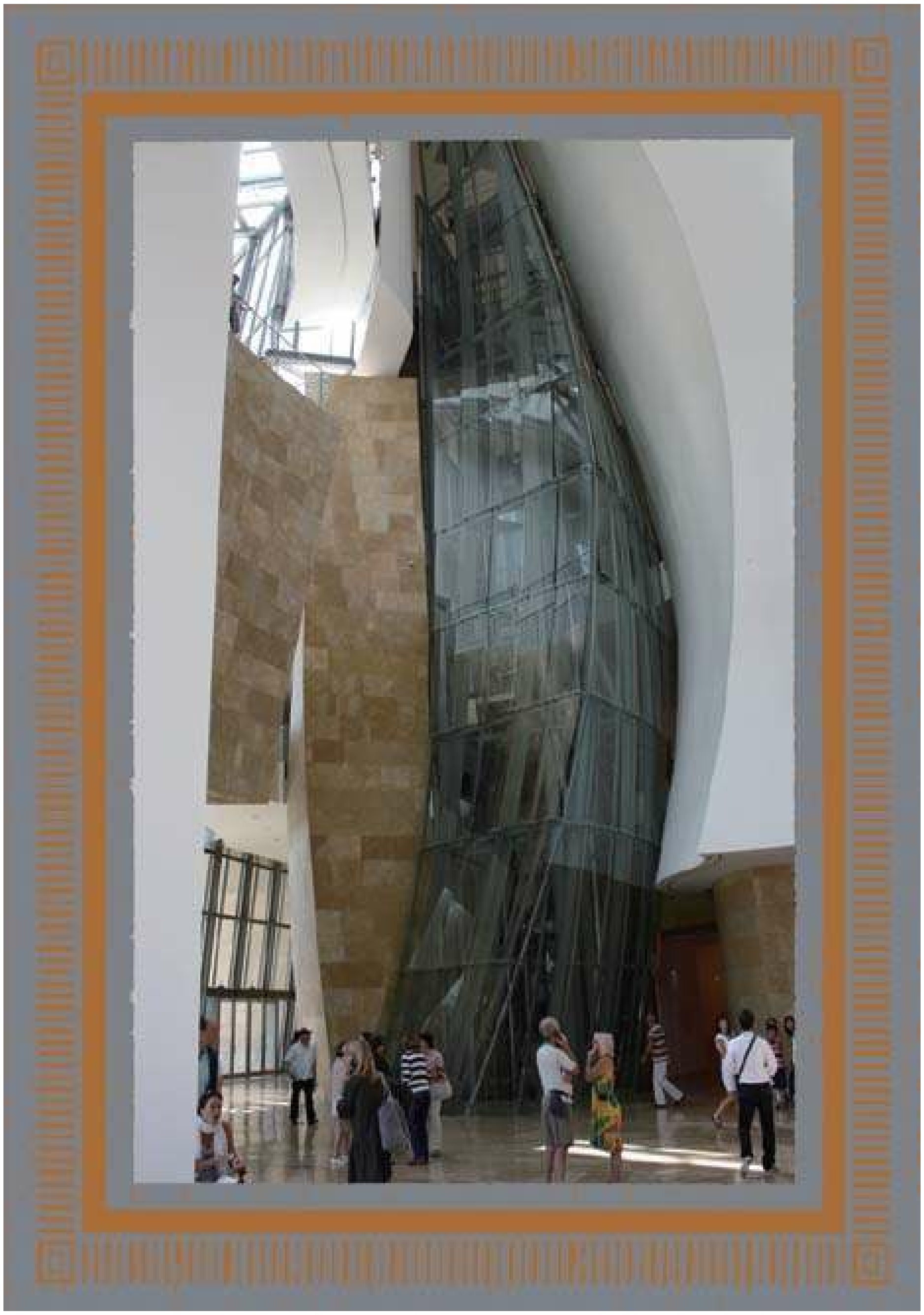
交通工具：Guggenheim电车站，Moyúa地铁站

开方时间：10：00~20：00

休馆日：周一（7~8月除外），1月1日，12月25日

门票：根据展览情况会有所变动，详情请参考网站

网址：www.guggenheim-bilbao.es





毕尔巴鄂位于西班牙北部的维斯卡亚湾（法国西南部海岸与西班牙北部海湾之间的一个海湾）。它或许不像马德里和巴塞罗那一样声名显赫，但却是一所历史悠久的城市。不过去那里旅行的确不是一件易事，首先它不像马德里和巴塞罗那一样为众人所熟知，也不是西班牙旅行之中不可或缺的路线，再加上与其他景点的距离也不算近，所以想去这个地方，真不是一件轻而易举的事情。即便这样，我还是来到了这个地方，因为这里既是从加利西亚到圣地亚哥朝圣路线的起点，也是古根海姆美术馆的所在地。

第一次听说毕尔巴鄂这个城市，好像是在中学的社会课上，因为当时毕尔巴鄂是世界上钢铁产业发达的城市之一（据当时的教科书）。记得当时书里是这样介绍的：毕尔巴鄂附近拥有大量铁矿石，也含有丰富的煤炭，所以钢铁和造船产业得到了长足的发展。

不过到了20世纪90年代后期，毕尔巴鄂再次被人们提及的原因则变成了古根海姆美术馆。当时在报纸的文化版面，大幅的文字都是在介绍美术馆的事情，人们都很关注。文中说美术馆拯救了这个没落的工业城市，让它得以脱胎换骨。就在那个时候，我才知道正是因为韩国钢铁和造船产业的发达，才使得毕尔巴鄂从世界闻名的钢铁、造船城市衰退为落后的工业城市。我当时主修西班牙语，在学校里比较关注西班牙，所以才听说了这么多关于西班牙的故事。但是当人们提起毕尔巴鄂的时候，我常常会很不屑地质疑："虽说美术馆有可能改变一座城市，但是实际上到底又能改变多少呢？"也是因为这个想法，在以后的几次旅行里，我都没有把毕尔巴鄂纳入目的地。

东西走向的圣地亚哥朝圣之路横跨西班牙北部地区，在我下定决心要去那里的时候，首先查了机票，结果发现从毕尔巴鄂出发是个不错的选择。我用父亲去小区后山时使用过的小背囊打包了一个月左右的行李（其实把睡袋塞入背囊以后，就基本上满了，所以也带不了什么行李。因为走圣地亚哥朝圣之路时需要把行李都背在身上行走，所以背囊越小越好），随后便登上了去往毕尔巴鄂的航班。

就这样，我来到了毕尔巴鄂。对这座城市的第一印象感觉和之前看过的西班牙北部城市没有太大的区别。这里密密麻麻聚集着4~5层的建筑，但是与西班牙南部不同，建筑有着大窗户和精致小巧的阳台，街道则给人古色古香的感觉。这里的大部分食物都很美味，葡萄酒也非常好喝。以大教堂为中心的老城区里有一两处广场，晚上7点后，熙熙攘攘的西班牙人聚到这里，在晚饭前小酌一杯的样子和其他的中小城市没什么区别。在徒步去圣地亚哥这一漫长的旅行开始之前，为了调整时差，我决定在这里住上两天，顺便游览一下这座城市。在午睡时间快结束的时候，我在一位看起来膝盖不太方便的奶奶经营的民宿里寻了一个房间，放下那称不上行李的行李，便到小区散步去了。



毕尔巴鄂古根海姆美术馆坐落于内尔维翁河河边

毕尔巴鄂的历史要追溯到生活在内尔维翁河流域的人。这一地区离海颇近，并且因内尔维翁河流经而贸易发达。15~16世纪，随着西班牙和美洲殖民地交流日益频繁，毕尔巴鄂得到了长足发展。来这座城市的人越来越多，大教堂也修建起来。虽然16世纪末到17世纪，毕尔巴鄂的发展似乎有些停滞，但到了19世纪，这座城市又迎来新的局面。随着煤

炭和铁矿石被大量开发，钢铁、造船业得以迅速发展，这座城市的经济因而重获新生。与此同时，铁路也开始修建，这一地区进而一跃成为西班牙的经济和金融中心。城市规模主要沿内尔维翁河向两侧扩张，人口也在这一时期激增。因此，20世纪初的毕尔巴鄂成了巴斯克，甚至是西班牙最重要的城市。但是如此发达的毕尔巴鄂却因西班牙内战而变得萎靡不振。虽然战后得到了恢复，但是20世纪七八十年代，毕尔巴鄂的钢铁产业迅速衰退，不断发展壮大的城市反而带来了许多负面影响，直到20世纪80年代后期，政府开始对城市进行再开发，对机场、地铁、桥等都进行了重新设计。同时展开的还有一项大工程，即古根海姆美术馆的建设。毕尔巴鄂市政府和所罗门·R.古根海姆财团会面，决定继纽约的古根海姆美术馆和威尼斯的佩姬·古根海姆美术馆之后，在毕尔巴鄂建造一个新的古根海姆美术馆。建筑师由美国的弗兰克·盖里（Frank Gehry）担任。1997年，美术馆开馆，西班牙国王夫妇出席了开馆仪式。



卖pintxo的酒吧。在毕尔巴鄂最常见的场景

在毕尔巴鄂，一定要做的事情是吃pintxo（西班牙北部对小吃的叫法）。说到pintxo，先要介绍一下它帕。一般情况下，若在马德里或安达卢西亚地区的酒吧点酒，通常会赠送一点它帕，也就是类似于爆米花之类的简单下酒菜，例如薯条、橄榄或一块墨西哥薄饼、少量土豆沙拉等。你也可以选择在餐厅里点酒和食物时，不单点菜，而是点那种装在小碟子里的小吃，那也是它帕。其实它帕的本意指的就是巴掌大小的盘子。但在毕尔巴鄂，最有名的食物是pintxo，它相当于把食物用木签穿起来或者把食物放在面包上后再用牙签穿起来的它帕。它们种类多样，口味丰富，色彩缤纷，只要看到就会不由自主地想要尝试一二。另外，这里每年还召开pintxo大会。那天我是在老城区吃了pintxo，品尝了红酒，然后参观了大教堂，最后散步回了住所。

第二天早上，在住处附近的咖啡厅吃了点西班牙吉事果，喝了杯热巧克力后，我便动身去了古根海姆美术馆。内尔维翁河的河边维护和整修工作做得非常好，沿江边而建的电车车道干净整洁，电车驶过后的道路仍给人置身公园的感觉。不一会儿，我就到达了古根海姆美术馆。迎接我的是世界上最大的狗——杰夫·昆斯（Jeff Koons）的《Puppy狗》（*Puppy*）。

杰夫·昆斯

《Puppy狗》

1992年，不锈钢、土、花，1240cm×830cm×910cm

Puppy不仅是世界上最大的狗，也许还是世界上最不易变的狗。它的身高超过12米，骨架是钢筋结构，虽出生已经十余年了，仍是只小狗的样子。杰夫·昆斯从20世纪80年代开始崭露头角，之后一直致力于创造与大众交流的作品。

小狗的形状是用电脑设计的，很是精美，而用花和植物制作则是从18世纪式的庭院里得到灵感的。这一巨大的雕塑可谓聚集了所有美丽和可爱的元素。不管是和绿叶搭配得恰到好处的花，还是西高地㹴，都是可爱的代名词。但是这里的植物和小狗都是会长大的，所以它们的大小有不可控制的一面。不过不用担心，我们伟大的创作者最终通过造型和管理，成功解决了这一问题。



杰夫·昆斯/《Puppy狗》



毕尔巴鄂古根海姆美术馆由钛金属制作，在强光下闪闪发光

杰夫·昆斯之前就常常把精英要素与大众化的要素结合在一起，《Puppy狗》亦是如此。它类似于那些只用灌木装饰品来点缀和用水来灌溉头部就会长大的玩偶。《Puppy狗》由各种不同要素结合而成，换句话说，它是过去与现代的结合、精英要素与大众要素的结合，是巨大的体积带来的威严感与小狗和花带来的甜蜜感的结合。

古根海姆美术馆是一座从建筑本身便颇具话题性的美术馆。不知道是不是因为从照片上看太闪耀了，美术馆本身有一种与西班牙建筑不相融的感觉，因此弗兰克·盖里的创新性设计受到了世人热议。事实上，弗兰克·盖里这座以钛合金饰面的建筑仿若雕塑，倒映在前面浅浅的池塘里，在西班牙9月份依旧火辣辣的阳光下熠熠生辉。平静的池塘好似与河水连在一起，让人感觉美术馆宛若矗立在河边。单看照片的话，并看不到池塘，所以美术馆就像建在河边一样，但实际上它并不是依河而建。在精心修整的江边林荫道上，你还可以看到玩滑板的十几岁少年，

也能看到遛狗的老夫妻，虽然听上去有些不甚搭配，但真正看到时，却意外地发现毕尔巴鄂这座城与城里的所有人都无比和谐。由3.3万块钛胶合板、石头和玻璃建成的这座建筑，因其曲折柔和的曲线而给人充满活力的感觉。

路易丝·布尔乔亚

《妈妈》

1999年（2001年铸造），青铜、大理石、不锈钢，

895cm×980cm×1160cm

古根海姆美术馆的对面盘踞着一只巨大的蜘蛛，它是路易丝·布尔乔亚（Louise Bourgeois，1911—2010）的《妈妈》（*Ama*）。雕塑家布尔乔亚生于法国，从20世纪90年代开始一直在创作巨型蜘蛛。从题目中也可以看出，对她来说，蜘蛛便是妈妈。蜘蛛吐丝织网，为幼崽寻找食物，甚至为了保护幼崽，将它们挂在自己肚子下的口袋里，所以说蜘蛛是极具献身精神的监护人。布尔乔亚的母亲曾经从事壁毯（用很多颜色的线编织而成的织造物，挂在墙上，用于装饰和御寒）复原的工作[1]，所以布尔乔亚的蜘蛛妈妈不仅是蜘蛛幼崽的妈妈，而且象征着她自己的妈妈，也象征着我们大家的妈妈。不仅在毕尔巴鄂，从伦敦的泰特现代艺术馆到加拿大、俄罗斯、日本的美术馆都有《妈妈》。



路易丝·布尔乔亚/《妈妈》

建立毕尔巴鄂古根海姆美术馆的是所罗门·R.古根海姆财团（Solomon R. Guggenheim Foundation），古根海姆美术馆成立于1937年，以现代美术的展示、教育、研究、出版等为目的。所罗门·古根海姆家族最初因金矿事业而积累了大量财富，但作为企业家的所罗门·R.古根海姆从年轻时便热衷于美术及收藏。第一次世界大战后，他从原来的事业中隐退，开始专门收藏美术作品。抽象画是他主要收藏的对象。财团成立后，他们便在纽约建立了所罗门·R.古根海姆美术馆，位于弗兰克·劳埃德·赖特（Frank Lloyd Wright）设计的建筑内。之后又相继在

威尼斯建立了佩姬·古根海姆美术馆，在毕尔巴鄂建立了古根海姆美术馆。据说，阿布扎比的古根海姆美术馆也在筹备之中。

---

[1] 可能在布尔乔亚看来，这就像蜘蛛妈妈织网一样。——编者注

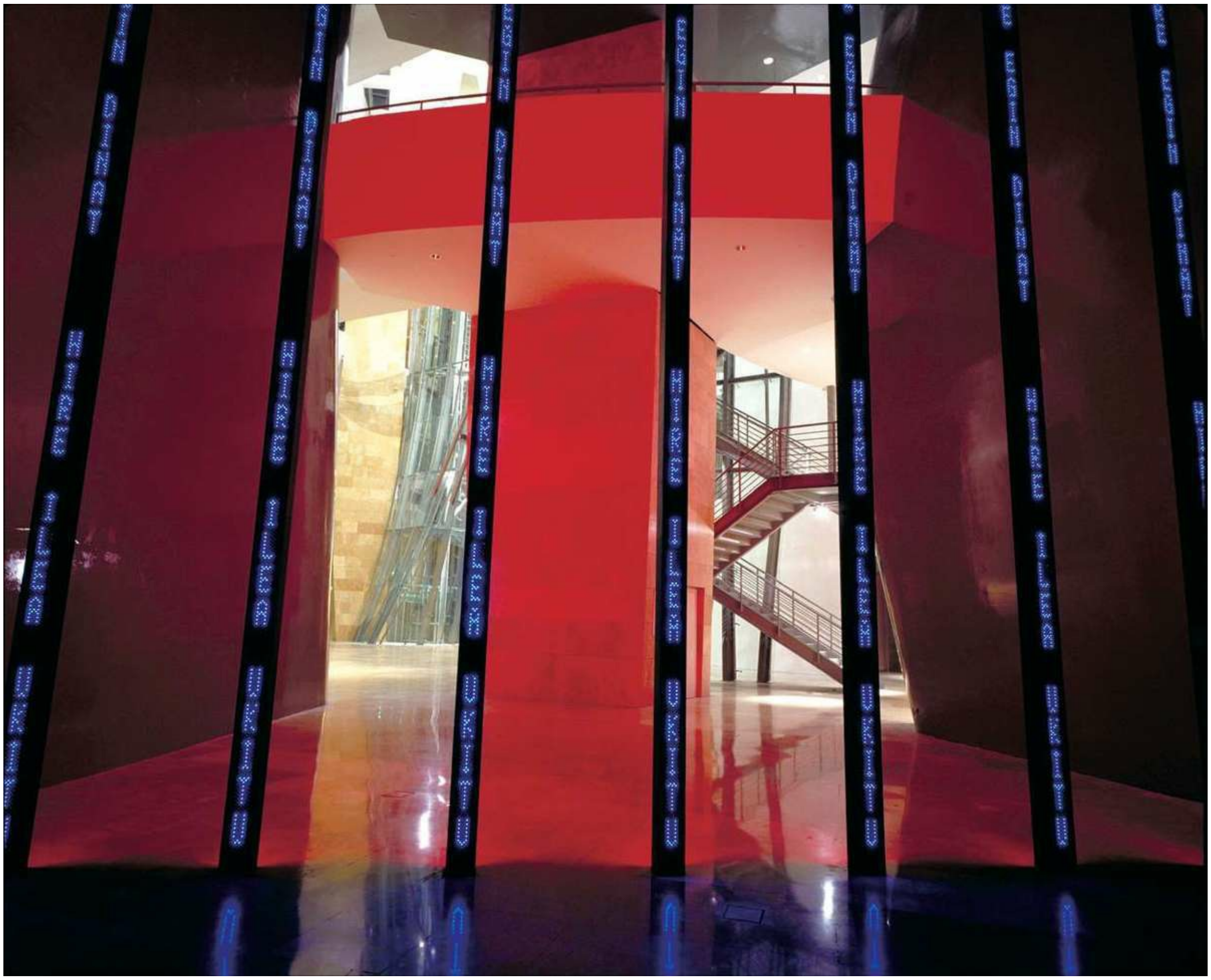
珍妮·霍尔泽

毕尔巴鄂艺术装置作品

1997年，9根LED灯柱，可变装置

走进建筑物内，首先映入眼帘的是一个天棚很高的中央大厅。大家可以先抬头观赏一下天棚，若脖子疼了，还可坐在椅子上整体浏览一下建筑的内部。继续往里面走，会看到在黑暗中闪闪发光的文字柱子。这便是珍妮·霍尔泽（Jenny Holzer，1950— ）的毕尔巴鄂艺术装置作品（Bilborako instalazioa）。

珍妮·霍尔泽以文字、警句等为主素材，主要通过在建筑的外墙上打光来彰显它们，或用在照明器具上刻上文字的形式表达自己的想法。然而，为了搭配弗兰克·盖里的建筑，她在为毕尔巴鄂古根海姆美术馆设计的作品中，竖起了9根LED灯柱，灯柱上写有巴斯克语、西班牙语和英语等各种语言的句子，闪闪发光。据说，句子的内容出自支持艾滋病研究的文章。



珍妮·霍尔泽/毕尔巴鄂艺术装置作品



杰夫·昆斯/《郁金香》，1995—2004，涂有各种颜色的铬不锈钢，203cm×460cm×520cm

因为是借助照明器具装置而成的，所以这个作品本身的照明很暗。它的高度在12米左右，给人威风凛凛的感觉，灯柱和灯柱之间空隙很大，人可以从中经过，后面的风景也自然可以一目了然。美术馆的地板比较滑，倒映在地面上的LED灯柱，给人置身于空中的奇妙感觉。最开始的时候，珍妮·霍尔泽把欣赏作品的对象设定为沿着曼哈顿的街道或是在建筑前人行道上行走的人，希望他们可以随时随地欣赏作品，但是现在的对象换成了来美术馆参观画作的人，这是与珍妮·霍尔泽以前设计作品时最大的不同之处。以前，她还曾经根据纽约的古根海姆美术馆内的螺旋形墙壁设计过螺旋形作品。

接下来该欣赏一下靠河边的露台了。这里既是可以欣赏像杰夫·昆斯的《郁金香》（*Idi-bihotzak*）之类作品的好地方，也是观赏美术馆及其附近景色的最佳场所。欣赏着弗兰克·盖里的钛合金墙面和美术馆对面的La Salve大桥，感受全新的毕尔巴鄂景观也是不错的选择。La Salve大桥的原名叫“西班牙王子”（Puente Príncipes de España）。从海上到此地的船员看到这座桥后，会默诵*La Salve*（《圣母赞》）祈祷文或唱歌，由此得名“La Salve”。桥上的红色拱形物是2007年为纪念古根海姆美术馆开馆10周年而设计的。



在美术馆里还可以看到La Salve大桥靓丽的风景

理查德·塞拉

《关于时间》

1994—2005年，耐候钢（锈蚀铁板），大小可变

在毕尔巴鄂古根海姆美术馆内，陈列着由理查德·塞拉（Richard Serra，1939— ）设计的8件作品，它们都是由锈蚀的铁板制作而成的。他的作品规模庞大，不像图画或者小雕塑那样可以让人在某一个固定的地方站着欣赏，因而观赏时需要穿梭于作品的前方、侧面或者作品之间。正因为如此，欣赏作品时，用不同的眼光、走不同的路线都会产生不同的效果。在这里，你会深刻感受到每个瞬间都变化的透视法所具有的美妙之处。位置不同，作品所呈现的样子也不同。沿着铁板的路有时宽，有时窄，有时又很长。路渐渐变窄时，铁墙壁会时高时低。所以欣赏这一系列规模庞大的作品时，要素是时间。我指的是欣赏作品所需要的时间（想要看完全部，需要走一会儿，因此需要时间），以及观者将脑海中的雕刻零碎的形象拼凑成一个完整的画面所需要的时间。



理查德·塞拉/《关于时间》（Denboraren materia）

下面跟大家分享欣赏《关于时间》的一个好方法。首先，建议先去陈列理查德·塞拉作品的美术馆104画廊安赛乐米塔尔（Gallery 104 Arcelor Mittal）展示室大致浏览一下。然后，坐上通往2楼阳台的透明电梯，以俯视角度整体欣赏一下所有作品。理查德·塞拉的作品原本就规模庞大，很难一眼望尽，所以这也是很独特的体验。最后，再次回到陈列塞拉作品的展览室。在作品之间踱步，在享受视觉上的愉悦的同时，再去感受它的空间和时间性。

虽然古根海姆美术馆仅仅是一个美术馆，但可以肯定的是，毕尔巴鄂在古根海姆美术馆开馆前后变化很大。毕尔巴鄂所在的巴斯克地区原本就是对自己的文化、语言和饮食等有自豪感的地区，世界性的现代文

化图标古根海姆的产生，让这座城市充满活力。逛完美术馆后，还可以一并逛一下毕尔巴鄂的老城区、卡拉特拉瓦（Calatrava）桥（原来的名字是Zubizuri，巴斯克语意为白色的桥，后取建筑师圣地亚哥·卡拉特拉瓦之名，一般被叫作卡拉特拉瓦桥）和矶崎新（Isozaki）塔（日本建筑家矶崎新建造的双子建筑物）。

矶崎新塔的样子



矶崎新塔的样子



卡拉特拉瓦桥的外观

马德里索洛亚美术馆

MUSEO SOROLLA

地址：General Martínez Campos, 37 28010 Madrid（34 91 310 15 84）

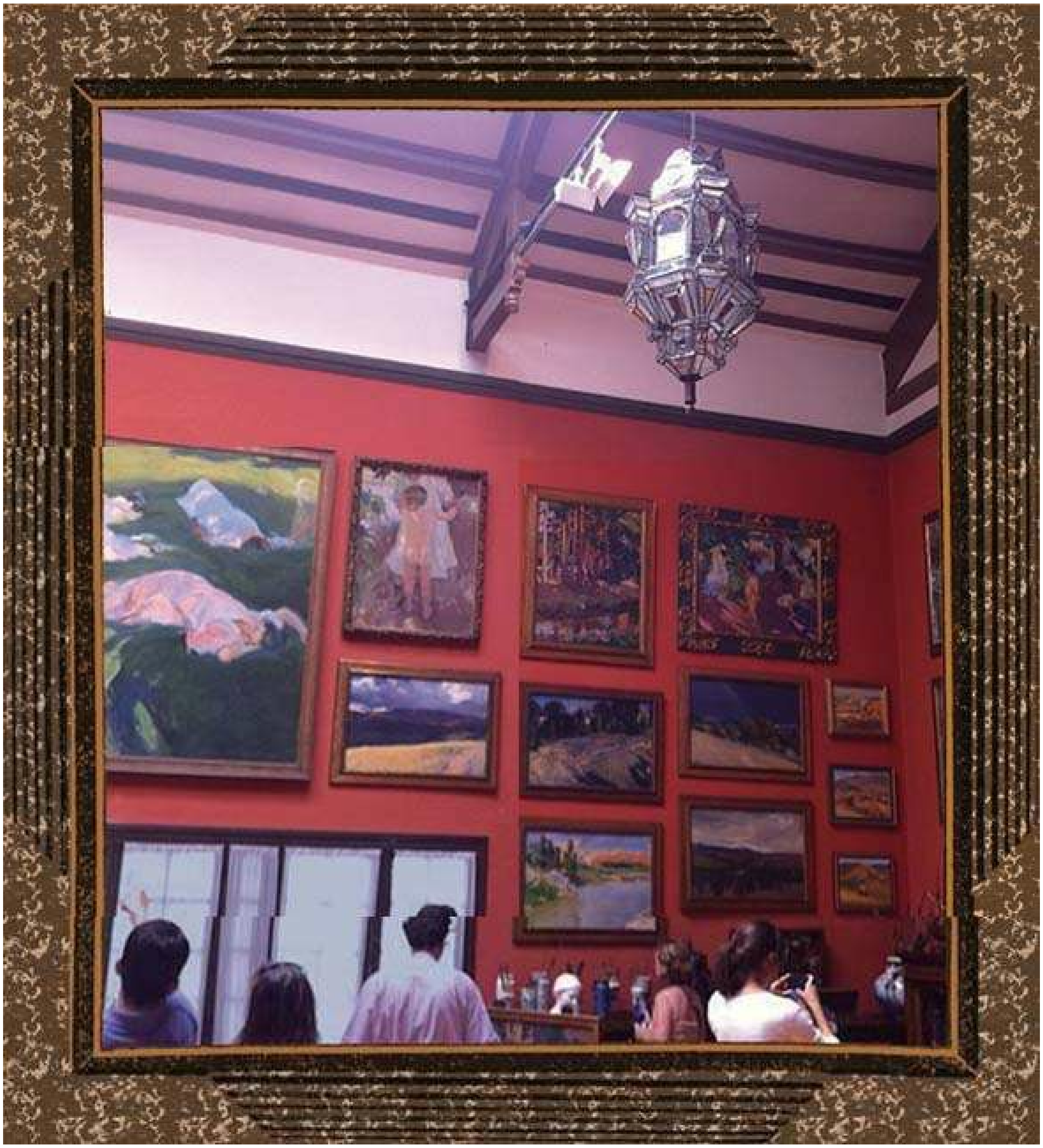
交通工具：Iglesia地铁站、Rubén Darío地铁站、Gregorio Marañón地铁站

开放时间：周二至周六 09：30~20：00、周日 10：00~15：00

休馆日：每周一、1月1日、5月1日、5月15日、12月24日、12月25日、12月31日

门票：3欧元（周六14：00后、周日全天免费）

网址：museosorolla.mcu.es





索洛亚美术馆是我给朋友推荐的马德里必打卡清单中最不可或缺的地方之一。这里不像普拉多博物馆或雷娜索菲亚美术馆那样为人所熟知，画家索洛亚在韩国也不是特别有人气。所以对于这一推荐，大多数人都会带着一副不情愿的表情：“又是美术馆吗？”但是一旦去了，就绝不会后悔。所以不管你是“已经进行了足够多的美术馆之旅”的游客，还是美术爱好者，都推荐你去参观一下。

华金·索洛亚（Joaquín Sorolla，1863—1923）出生于瓦伦西亚，不管是在西班牙，还是在欧洲和美国，他都取得了巨大的成就。他的作品也在全球各地享有盛誉，更是被冠以“西班牙的光芒”的盛名，因为说到西班牙，人们的脑海中首先浮现出的就是那光芒四射的太阳。不仅如此，索洛亚的出生地瓦伦西亚有洁白宽广的白沙滩，还有灿烂阳光照耀下的璀璨大海。所以，不知还有谁能像索洛亚一样有魔力，让我们仅仅看到他的画作就对大海心生渴望。

索洛亚美术馆位于从老城区通向卡斯蒂利亚（Paseo de la Castellana）大道的小区里，在这里还可以看到马德里规划整齐的城市面貌。如果大家对太阳门广场或马约尔广场的杂乱无章和人潮拥挤心有不悦，或是好奇西班牙上班族的模样，可以到这个社区感受一下。索洛亚美术馆是由画家索洛亚的居所改造成的，里面还放着他用过的家具和画具等，所以在这里能够触摸到19世纪末20世纪初知名画家的生活气息。当然，因为空间上的限制，他用过的家具并没有被全部展示出来。

索洛亚在瓦伦西亚的学院学习过古典美术之后，不仅去罗马留了学，还去过巴黎。可能是受意大利美术影响，索洛亚作品中的人物，即便是孩童也有着优美但不夸张的肌肉。他极受西班牙上流社会的欢迎，曾为许多戏剧演员和知名人士画过肖像画。但真正让他享誉海外的是海边的女人和孩子。虽然他在马德里生活了很久，但他最喜欢描绘的还是自己的家乡瓦伦西亚的样子。看着画中在瓦伦西亚的阳光下，身穿白色连衣裙、手撑遮阳伞、休闲度日的女人，以及在海边嬉戏玩水的小孩子，我们也会不由自主地想去看看那片海。换句话说，他的画成全并确

定了“西班牙=耀眼的阳光”这一形象。大概正因如此，当身处索洛亚的画中见过的瓦伦西亚的海边时，淡蓝色的地中海海水、在冬季也很温暖的阳光让我心动不已，但更让我感动的是那种如同走进了索洛亚画中的心情。当我沿着白沙堤漫步，发现沙子中的马蹄印迹时，脑海中便不由自主地浮现出少年与白马一起前行的画面，甚是奇妙。

索洛亚的作品对提升西班牙形象有着重大的意义，故西班牙观光厅为其颁发了勋章。创办纽约“美国西班牙裔学会”（Hispanic Society of America）财团的阿彻·米尔顿·亨廷顿（Archer Milton Huntington）也曾经委托他，希望他可以画一些能够传播西班牙良好形象的风景或文化画。西班牙、葡萄牙和研究中南美文化的财团还曾打算用索洛亚的作品装饰他们的建筑。因此，索洛亚辗转于西班牙各地，画了各种素描画。这些作品大多凸显了西班牙的传统衣服、庆典和其他风俗风貌，当然，它们现在也藏于索洛亚美术馆里。



华金·索洛亚/《马的海水浴》（El bañ o del caballo），1909年，帆布油画，205cm×250cm

索洛亚是一位成功的画家，同时也是一位既顾家又温柔的好父亲和好丈夫。美术馆内随处可见他的妻子克洛蒂尔德·加西亚·德尔卡斯蒂略（Clotilde García del Castillo）的肖像画，以及以他的儿子和女儿为主题的画作。或许是因为从小失去双亲，怀着对幼年时不曾拥有幸福和温暖的缺憾，他在很多画中定格了自己可爱的孩子幸福地跑来跑去的画面。而他画笔下的卡斯蒂略更是美丽优雅，比任何照片上的都要明艳动人，这也深刻地诠释了他对妻子的爱意。

除此之外，还有一件体现了他仁爱之心的逸事，那就是1918年著名戏剧演员拉克尔·梅耶（Raquel Meller）的肖像画事件。索洛亚的儿子长

大成人后迷上了女演员拉克尔·梅耶，而此时索洛亚恰好得到了为这位女演员画肖像画的机会。于是，这位慈爱的父亲借机画了两幅肖像画，一幅给了订制这幅画的拉克尔·梅耶，一幅给了深深迷恋拉克尔·梅耶的儿子。

因为喜欢安达卢西亚，索洛亚常去那里旅游，并将马德里家里的庭院装饰成了安达卢西亚风格。除索洛亚的作品外，美术馆里还展示了他收藏的瓷器。当然在普拉多博物馆19世纪的展厅里也可以看到索洛亚的作品。我相信即便对美术完全不感兴趣的朋友，也不会讨厌画有大海和太阳、可爱孩童和美丽女人的作品，所以就让我们在这个庭院里放松一下因参观大型美术馆而疲倦的双腿，尽情感受喷泉的水声和鸟啼声吧。



华金·索洛亚/《拉克尔·梅耶肖像》（Retrato de Raquel Meller），1918年，帆布油画，125cm×100cm



华金·索洛亚/《坐着的华金·索洛亚（儿子）》（Joaquín Sorolla y Garcíasentado），1917年，帆布油画，125.5cm×81.5cm

马德里塞拉尔沃美术馆

MUSEO CERRALBO

地址：Ventura Rodríguez 17，28008 Madrid（34 91 547 36 46）

交通工具：Ventura Rodríguez地铁站、Plaza de España地铁站

开放时间：周二至周六 09：30~15：00、周四 17：00~20：00、周日及公休日 10：00~15：00

休馆日：周一、1月1日、1月6日、5月1日、5月15日、12月24日、12月25日、12月31日

门票：3欧元（周六14：00后，周四、周日全天免费）

网址：museocerralbo.mcu.es





接下来要介绍的这个美术馆，几乎无人知晓。也许是因为改造，它在2010年年末重新开馆时人气减弱，也可能是被马德里其他大型美术馆遮住了光芒。

塞拉尔沃美术馆位于马德里的西班牙广场（Plaza de España，以堂吉诃德、桑丘和塞万提斯的铜像而闻名）附近。时间宽裕的旅客可以选择在上午先逛一下美术馆，然后漫步到王宫前东方广场附近古朴的咖啡厅，喝上一杯咖啡。如果还有余暇，可以到王宫里观赏一下，在王宫和马约尔广场附近西班牙最古老的小区里，享受一会儿自由漫步的感觉，最后再去附近的酒吧浅酌一杯，吃点儿它帕。或者，你也可以像西班牙本地人那样，午睡片刻，在热气退去之后再去逛逛圣米格尔市场（Mercado de San Miguel），拍拍照，品尝美食，度过美好的一天。圣米格尔市场非常上镜，而且有许多美食，但如果看到什么都要吃的话，成本是极高的，所以只推荐简单品尝，然后再去附近的酒吧里尽情享用。

若有在夏天去西班牙旅行的计划，那我比较建议大家在3点左右吃完午饭后，先去下榻之处稍事休息。因为这座城市最热的时候是下午四五点，那时在外面走动的恐怕只有游客了。西班牙人通常会放下所有遮阳窗挡板，在家里安静地待到7点左右，等微风吹起，有一丝凉意才出来。也许正因如此，西班牙美术馆的闭馆时间大都比其他国家晚上一两个小时，人们也比较习惯于过夜生活。小城市的美术馆通常会在午饭和午休时间闭馆，下午四五点时重新开馆。值得庆幸的是马德里的美术馆大多没有午休，一直对外开放。

塞拉尔沃美术馆是由恩里克·德阿奎莱拉·甘博亚（Enrique de Aguilera y Gamboa），即塞拉尔沃侯爵的宅邸改造而成的。他是19世纪末的贵族，同时也是艺术品收藏家、考古学家和政治家。他从年轻时便开始游历欧洲，收集各种绘画、雕塑、瓷器、家具、铜钱、版画和钟表等。在19世纪的欧洲，由于教会财产返还国库、战争、长子优先权废弃等原因，数以万计的艺术作品离开主人之手，流入市场。这些画作大多

很难有良好的保存环境，所以可谓生死难测。欧洲的大部分收藏家在这时闪亮登场，发挥了巨大的作用，成功解决了这一危机。塞拉尔沃侯爵也在这一过程中收集了诸多藏品，当然也正是这些艺术品和他住过的宅邸成就了今天的塞拉尔沃美术馆。这座宅邸不是一间普通的住宅，而是一位热衷于美术、考古学的欧洲贵族生活的地方，所以除了卧室、厨房、客厅之外，这里还有用于客人或者文人聚会的沙龙、举办舞会的大厅，还有专门存放塞拉尔沃侯爵藏书的地方。你还可以看到19世纪的一些家具和钟表、许多美丽的首饰藏品，甚至还有各式各样的中国瓷器，因为当时拥有中国瓷器是富贵的象征。另外，古代骑士用过的铠甲和武器藏品也不计其数。不仅如此，你还会看到摆满画作的诸多房间和走廊。这里展有意大利文艺复兴时期的画家丁托列托（Tintoretto）、委拉斯开兹，同时代的西班牙画家弗朗西斯柯·德·苏巴朗（Francisco de Zurbarán）和英国王室画家安东尼·凡·戴克（Anthony van Dyck）等人的作品。其中，最引人注目的当属格列柯的《入迷的圣弗朗西斯科》（*San Francisco en éxtasis*）。

在以贵族府邸为基础改造的美术馆中，塞拉尔沃美术馆算得上是规模宏大且保存最为完好的地方之一，而且还为人们准备了各种节目。与那些为了创立美术馆而特意修建的建筑相比，它有一种独特的魅力。再悄悄地给喜欢购物的游客一个小贴士，从美术馆里出来后，向与西班牙广场相反的方向走去，就会发现一个与旧城区不一样的、充满年轻气息的购物天堂，叫阿尔奎耶斯区（Argüelles）。从这里再走一段距离会看到蒙克洛亚（Moncloa），再从那儿乘大巴就可以直接去聚集众多奥特莱斯商场的拉斯罗萨斯（Las Rozas）购物村了。



格列柯/《入迷的圣弗朗西斯科》，1600—1605年，帆布油画，194cm×150cm

巴塞罗那马德里恺撒广场

CAIXA FORUM

地址：巴塞罗那 Av.Francesc Ferrer i Guàrdia，6~8 Barcelona（34 93 476 86 00）/马德里 Paseo del Prado，36 Madrid（34 91 330 73 00）

交通工具：巴塞罗那 Espanya地铁站/马德里Atocha地铁站

开放时间：10：00~20：00

休馆日：1月1日、1月6日、12月25日

门票：4欧元

网址：obrasocial.lacaixa.es




infància

恺撒广场是由巴塞罗那储蓄银行“拉恺撒”（La Caixa）的“拉恺撒社会项目组”筹建的文化空间。这里可以举办各种绘画展、雕塑展、考古学展，还可以主办各种演唱会、演讲，以及针对儿童和成人的教育项目。咖啡厅、西餐厅、书店等服务设施也齐全，是任何人都可以自由享受的场所。从巴塞罗那到塔拉戈纳、列利达省、赫罗纳等加泰罗尼亚的城市，以及马德里、帕尔马（西班牙巴利阿里群岛首府），每个地方都以“恺撒广场”的名义建立了文化休闲场所。

巴塞罗那的恺撒广场位于西班牙广场附近的蒙特惠奇山的那一边，其前身是纤维工厂。这座工厂的设计者是我们在巴塞罗那“现代主义之路”一节中了解过的，与安东尼·高迪、路易·多梅内克·蒙塔内尔齐名的何塞普·普伊赫·卡达法尔契，他也是加泰罗尼亚现代主义风格中最有影响力的建筑家。与巴特罗公寓并排，位于巴塞罗那“不和谐街区”的阿马特耶之家便是他的作品。这座建筑物是现代主义建筑的翘楚之作，有着不可替代的地位。

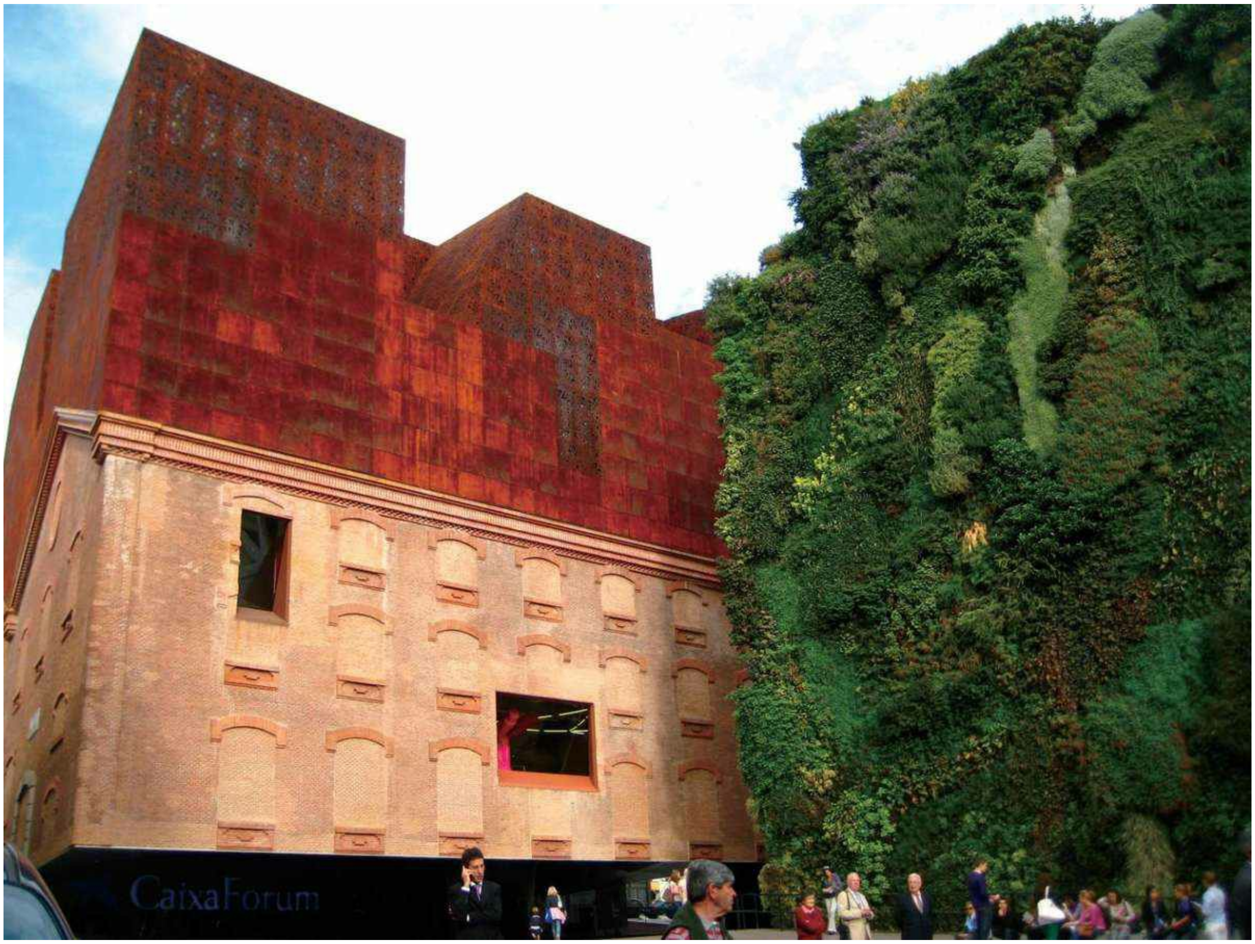
这座纤维工厂在关闭后的很长一段时间内都无人问津。直至1963年，恺撒储蓄银行买下了它，经过整修和改造，在2002年，以恺撒广场为名重新开馆。在将工厂改造为文化空间的过程中，他们最大限度地保持了现代主义建筑的原貌，并成功地将其扩建至1200平方米。

位于马德里的恺撒广场也是一个集展览、教育项目、演唱会等于一体的文化空间，每个人都可以自由自在地享乐其中。它位于普拉多大道，在从蒂森、普拉多博物馆去往雷娜索菲亚美术馆的路口上。因此，可以说它真正处于马德里的文化轴心上。这座建筑的前身是19世纪末建成的一个发电站，由普利兹克奖获得者、来自瑞士的雅克·赫尔佐格（Jacques Herzog）和皮埃尔·德·梅隆（Pierre de Meuron）改建而成。

保持原来发电厂的框架，在不破坏与周边的和谐度的前提下扩建室内空间是两位建筑师的目标。为此，他们在建筑前面设计了两个喷泉和一座“垂直花园”。这个在高达24米的墙上种了250余种植物的花园，有效地维持了普拉多大道的均衡度，并且与周围相映生辉。普拉多博物馆

一侧有皇家植物园和绿茵，后面有丽池公园，而在普拉多博物馆的对面，即恺撒广场这边只有建筑和胡同，没有任何绿地。所以恺撒广场的“垂直花园”正是为了消除路两侧的这种不均衡而建造的。（据说这里种的植物只靠水和营养剂生长。）而且，绿色植物和恺撒广场建筑生锈的铁墙、淡褐色的砖浑然一体。

穿过绿色与褐色交相辉映的室外美景，来到会场内，大家可能会产生一种瞬间穿越到科幻电影里的错觉——金属打造的闪亮内景形成强烈的视觉冲击，甚至让我们有点儿慌神。



马德里恺撒广场，右侧是“垂直花园”



马德里恺撒广场内部

巴塞罗那米罗基金会

FUNDACIO JOAN MIRO

地址：Parc de Montjuïc，s/n 08038 Barcelona（34 934 43 94 70）

交通工具：公交　55、150路/蒙特惠奇山缆车（在Parallel地铁站搭乘）

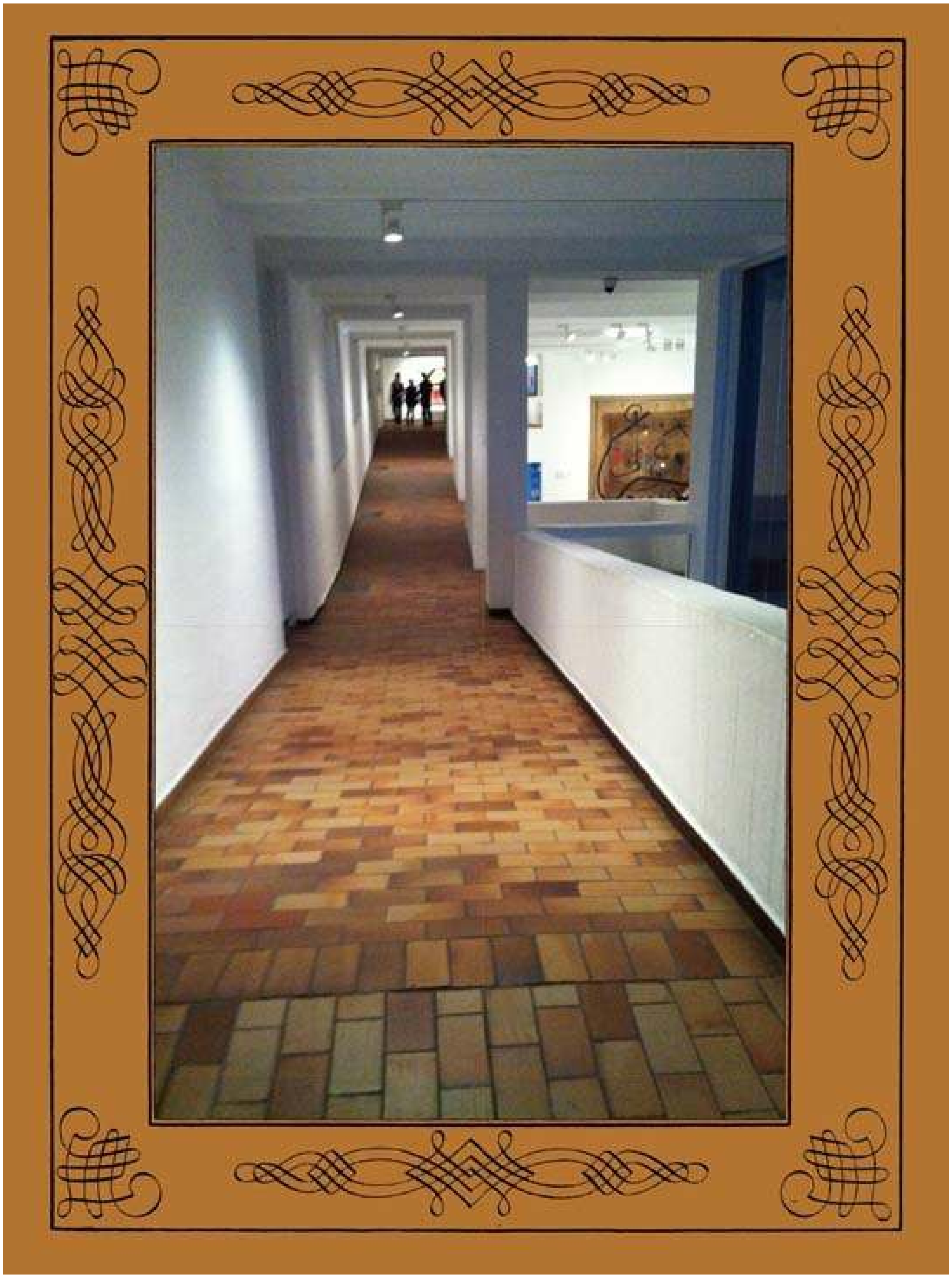
开放时间：11月~3月 10：00~18：00，4月~10月 10：00~20：00

（周四至21：00，周六至20：00）

休馆日：每周一

门票：12欧元（30岁以下的学生、65岁以上7欧元，15岁以下免费）

网址：www.fundaciomiro-bcn.org




MIRÓ
L'ESCALA DE L'EVASIÓ

若说美术中也存在休憩的空间，那我认为位于蒙特惠奇山公园内部的米罗基金会是最实至名归的地方。因为它地处空旷的蒙特惠奇山公园，周边悠闲而又美丽，而胡安·米罗的作品也如同天真烂漫的儿童作品，仿若人生中毫无烦恼之人所画，那份快乐甚至可以感染到看画之人。观赏中再配上巴塞罗那的好天气，真可谓一种享受。米罗美术馆虽然不大，却能给人以充实之感，让人真切地感受到艺术的饱满。

米罗出生在巴塞罗那，却常往返于巴黎和巴塞罗那之间，后来在帕尔马城（Palma de Mallorca）度过晚年，享年90岁。他是一位热情洋溢、勤奋努力的画家，留下了许多传世之作，不仅在绘画、雕刻、纤维艺术、陶器等领域卓有建树，在壁画方面也成就显赫。在巴塞罗那，随处可见米罗的作品。

托莱多圣克鲁斯美术馆

MUSEO DE SANTA CRUZ

地址：Miguel de Cervantes 3，45001 Toledo（34 925 22 14 02）

交通工具：托莱多古城索科多维广场旁

开放时间：周一至周六 09：45~18：15（周日10：00~14：00）

休馆日：1月1日、1月6日、1月23日、5月1日、12月24日、12月25日、12月31日

门票：5欧元

网址：www.turismocastillalamancha.com/arte-cultura/museos/toledo/museo-de-santa-cruz





来马德里的游客大多会抽出一天时间去探索托莱多。因为它距离西班牙只有一个小时到一个半小时车程，虽说在这个距离范围内，还有塞戈维亚等地，但两座城市的风格明显不同，塞戈维亚给人以开阔细腻的感觉，而托莱多则让人感觉更加沉稳。游客当然会在托莱多和塞戈维亚之间犹豫不决，但是相比之下，似乎人们更喜欢选择沉稳的托莱多。

托莱多整体上保留了中世纪风格，整座城市就是一个博物馆。在马德里成为首都之前，托莱多是卡斯蒂尔的政治、经济、文化和宗教中心。塔霍河蜿蜒流淌、视野广阔，易于防御外敌。总体上来说，托莱多是典型的中世纪城市代表。这里的建筑古色古香，街道窄小，一条巷子甚至无法同时容下两辆车并行。所以为了方便游客游览，这里有专门的迷你观光列车，从索科多维广场（Plaza de Zocodover）发车。在广场上，你不仅能乘坐观光列车，还能看到圣克鲁斯美术馆，步行过去也花不了几分钟时间。

此处原本是建于1500年左右的圣克鲁斯医院的旧址，但现在被改建成了美术馆。原本藏于卡斯提亚拉曼加（Castilla-La Mancha，托莱多所属的地区）地区的考古学博物馆和圣维森特教堂（Iglesia de San Vicente）博物馆的藏品是此美术馆最初的藏品。里面主要有绘画、雕塑、考古学相关的藏品和壁毯，其中最引人注目的当属16~17世纪的托莱多美术，埃尔·格列柯的作品也包含其中。



埃尔·格列柯出生在希腊，辗转于威尼斯和罗马后，定居在托莱多。马德里的普拉多博物馆和蒂森—博内米萨美术馆，以及格列柯美术馆都收藏了他的很多作品。相比之下，圣克鲁斯美术馆中的作品有些不为人所熟知，所以有必要在这里介绍一下。

穿过银匠式（Plateresco）风格（15世纪末至16世纪西班牙流行的装饰风格，主要受阿拉伯、佛兰德斯、意大利北部的伦巴第区的影响，以细小和复杂为特征）的正门，进入美术馆后，呈现在眼前的是一个幽静的院子。拾级而上，来到美术馆内，便可以看到埃尔·格列柯的作品中最具代表性的《圣维罗尼卡》（*Santa Verónica*）和《圣家族》（*Sagrada Familia*）等作品。维罗尼卡是在耶稣背负十字架走向各各他山丘之时，用毛巾给他擦拭脸上的血迹和汗水的人物，据说耶稣的圣像原封不动地留在了那块布上。因此，画中的维罗尼卡拿着画有耶稣圣像的布。另外，维罗尼卡的名字也有“真正（vero）的耶稣圣像（icon）”之意。



埃尔·格列柯/《圣维罗尼卡》，约1580年，帆布油画，91cm×84cm

图书在版编目（CIP）数据

西班牙 : 贴近温热的野兽主义 / （韩）崔瓊化著 ;张坤译. -- 北京 : 中信出版社，
2019.11
（美术馆漫步）
ISBN 978-7-5217-0804-2
Ⅰ . ①西… Ⅱ . ①崔… ②张… Ⅲ . ①美术馆ー介绍ー西班牙 Ⅳ . ① J155.1-28
中国版本图书馆CIP数据核字（2019）第142756号

스페인 미술관 산책 （Take a Walk in Art Museums in Spain）
Copyright © 2013 by최경화（Kyeong Hwa Choi 崔瓊化）
All rights reserved.
Simplified Chinese translation Copyright © 2019 by CITIC Press Corporation
Simplified Chinese language edition is arranged with SIGONGSA Co., Ltd.
through Eric Yang Agency

西班牙：贴近温热的野兽主义
著者：［韩］崔瓊化
译者：张坤
出版发行：中信出版集团股份有限公司
（北京市朝阳区惠新东街甲4号富盛大厦2座 邮编100029）

字数：224千字
版次：2019年11月第1版
广告经营许可证：京朝工商广字第8087号
书号：ISBN 978-7-5217-0804-2

版权所有•侵权必究